DER CICERONE.

EINE ANLEITUNG

ZUM

GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS.

VON

JACOB BURCKHARDT.

Hæc est Italia Diis sacra.
PLIN. H. N.

BASEL,
SCHWEIGHAUSER'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.
1855.

Wg 148/276

St...thek
MÜNCHEN

... he
S... ...hek
...

AN FRANZ KUGLER IN BERLIN.

Die Frucht eines abermaligen längern Aufenthaltes in Italien, welche ich Dir, liebster Freund, hier überreiche, gehört Dein von Rechtes wegen. Ich könnte sie Dir widmen, weil ich vier Jahre in Berlin als ein Kind deines Hauses gelebt und grosse Arbeiten von Dir anvertraut erhalten habe, oder weil ich überhaupt den besten Theil meiner Bildung Dir verdanke; am liebsten aber soll diese Widmung Dich erinnern an unsere friedlichen Spaziergänge durch den sommerlichen Flugsand wie durch die Winternässe und den Schnee eurer Umgegend. Ich weiss, dass mir nichts mehr die geistige Mittheilung ersetzen wird, deren ich damals theilhaftig wurde.

Auch in diesem Buche ist das Gute, was man finden mag, eine Frucht Deiner Anregung. Für das Übrige wünsche ich selber verantwortlich gemacht zu werden. Du siehest, wie ich mit unserer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigenthümliches Leben abzugewinnen, wie aber die Nothwendigkeit des gedrängten Aufzählens und die Gleichartigkeit der Kunstwahrnehmungen mich zu manchen

leblosen Stellen und zu einigen stereotypen Ausdrücken gezwungen hat. Dafür weisst auch Du allein, wo und wie oft hier Gedanken und Betrachtungen, die mir am Herzen liegen, dem Zweck und der Kürze des Buches zu Gefallen unterdrückt oder nur in flüchtiger Andeutung gegeben worden sind. Ebenso errathst Du hinwiederum am Besten die wirklichen Lücken, welche in der Befangenheit meines Urtheils und in dem anfänglichen Schwanken über den Plan des Werkes ihren Grund haben. Jetzt, da es fertig vor mir liegt, empfinde ich deutlich, dass ein solches Unternehmen nicht bloss einen Schreibenden, sondern einen theilnehmenden Reisegefährten verlangen würde, mit welchem Thatsachen und Urtheile durchgesprochen und darauf hin geprüft werden müssten, ob sie genau richtig und ob sie an der betreffenden Stelle nothwendig sind. Zwar hatte ich mannigfach das Glück, in der Unterredung mit geistvollen und strebenden Künstlern Aufklärung und Ermunterung zu finden; in welchen Partien ich denselben am meisten verdanke, kann Dir am wenigsten ein Geheimniss bleiben. Aber es verging kein Tag, da ich nicht empfunden hätte, welche ganz andere Gestalt eine fortdauernde Berathung mit Dir dem Geschriebenen geben würde.

Mögest Du, liebster Freund, wenn Dich Dein Weg noch einmal nach Italien führt, in diesem Stationenbuch wenigstens Deine Schule gerne wiedererkennen.

VORREDE.

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigern Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die nothwendigen Stylparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Local-Kunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. Absichtlich ausgeschlossen blieb alles bloss Archäologische. Im Einzelnen wird man sehr verschiedene Gesichtspunkte befolgt finden; oft durfte ich nur eine erläuternde Bemerkung, eine geschichtliche Notiz, oft auch nur Inhalt und Ort angeben; das Beschreiben war nur in so weit meine Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen, oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern; sonst rechnete ich durchgängig darauf, dass der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde. In den Ortsbestimmungen

suchte ich so deutlich und vollständig zu sein als bei dem Umfang des Werkes möglich war[1]).

Nun ist es meine erste Pflicht, die wesentlichsten Lücken des Werkes zu bezeichnen. Diejenigen Orte und Gegenden, welche ich entweder gar nicht, oder nur auf flüchtiger Durchreise, oder in unreifem Alter besucht habe, sind folgende:

Turin und ganz Piemont.

Cremona, Lodi, Pavia.

Mantua, Treviso, Udine.

Imola, Faenza, Cesena, Rimini.

Pesaro, Urbino, Loreto.

Volterra, S. Gimignano, Monte oliveto, Pienza.

Subiaco, Palestrina.

Vom Königreich Neapel alles was südlich über Pästum, östlich über Capua und Nola hinaus liegt.

Sodann sind ganze Gattungen von Kunstgegenständen übergangen, entweder weil das Interesse daran ein allzu specielles ist (die etruskischen Alterthümer), oder weil nordische Sammlungen für das betreffende Fach ungleich wichtiger erscheinen (die ägyptischen Sculpturen), oder weil die Gegenstände sehr beweglich, oder schwer sichtbar und

---

1) Die Ausdrücke „rechts" und „links" sind immer im Sinne des Kommenden gebraucht, also z. B. in Kirchen nicht vom Hochaltar, sondern vom Portal aus verstanden. Das Portal ist immer das der Hauptfronte, wo das Gegentheil nicht ausdrücklich bemerkt wird.

nur für ein besonderes Studium ergiebig sind (Sammlungen von Kupferstichen, Gemmen und Münzen; auch viele Privatsammlungen von Gemälden). Die Miniaturen der Handschriften liess ich weg, weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt. Endlich wird es nicht befremden, dass die ganze Darstellung nicht über das Ende des vorigen Jahrhunderts herabreicht. Für die moderne Kunst bringt fast Jedermann feste Massstäbe mit.

Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hülfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, auf so engem Raum erreicht werden sollte. Für schnelle Orientirung sorgen die Reisehandbücher, deren trefflichstes, von Ernst Förster, auch mir an manchen Stellen von grossem Nutzen gewesen ist. — Das Raisonnement des „Cicerone" macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeisselt, ungemalt bleiben dürfen. Aber auch bis an die erlaubten Grenzen bin ich nicht gegangen; schon die nothwendige Kürze verbot diess. Das Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr: Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.

Mit mancherlei Ungleichheiten der Darstellung wird man Nachsicht üben bei einem Buche, welches zu zwei Drittheilen während der Reise geschrieben wurde. Den Styl gebe ich Preis. Mancher Satz wurde überfällt, damit der Band nicht um ein paar Bogen dicker und schwerer gerathe als er leider schon ist. — Wenn ich etwas häufig in der ersten Person rede, so geschieht diess fast ausschliesslich, um zu bekennen, dass ich dieses oder jenes Kunstwerk nicht gesehen habe, oder um irgend eine von der Tradition abweichende Ansicht pflichtgemäss zu vertreten.

Bei der Architektur habe ich mich nur im seltensten Fall der Kupferwerke und Abbildungen bedient. (Z. B. bei Anlass der Kirche von Montepulciano.) Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schliessen, den das Nichtgesehene vermuthlich machen müsse. Gerne hätte ich z. B. aus den Werken von Percier und Fontaine eine Nachlese gehalten, namentlich für das Capitel von den römischen Villen, wo dann jene verführerische kleine Villa Sassetti jenseits Monte Mario einzureihen gewesen wäre. Allein es hätte mir begegnen können von Anlagen zu sprechen, deren eine Hälfte schon vom Zeichner ergänzt, deren andere Hälfte aber jetzt ohnediess nicht mehr vorhanden ist.

Die Decoration des Renaissancestyls hat hier einen eigenen Zwischenabschnitt erhalten, damit nicht die Darstellung der sämmtlichen drei Künste beständig durch dieses vierte Element unterbrochen würde. Wen dasselbe

nicht interessirt, der braucht nur im Register die mit D. bezeichneten Citate zu überschlagen.

In dem Abschnitt über Sculptur sind die Antiken vorherrschend nach demjenigen System geordnet, welches dem zweiten Theil von Ottfried Müllers „Archäologie" zu Grunde liegt. Das betreffende Stück ist hauptsächlich für die Vielen geschrieben, welche zwar mit genussfähigem Auge begabt, allein nur auf ganze, harmonische Eindrücke vorbereitet und dem Fragmentarischen und Bedingten (das hier so sehr vorherrscht) abgeneigt sind [1]. — Bei der neuern Sculptur ist der Abschnitt über den Barockstyl (wie die entsprechenden Abschnitte der beiden andern Künste) etwas lang ausgefallen. Allein es erscheint mir als Thatsache, dass eine genaue und besonnene Mitbetrachtung dieser Epoche den Genuss der vollkommenen Werke der goldenen Zeit wesentlich steigern hilft. Allerdings gilt diess nur für uns Laien, denn der Künstler soll eigentlich nur das Beste anschauen.

Bei der Malerei konnte es am wenigsten meine Aufgabe sein, den geistigen Inhalt erschöpfen zu wollen, der

[1] Das Werk Braun's: „Die Ruinen und Museen Roms" ist nur für wenige Stellen benützt worden, welche ohne Ausnahme mit der Chiffre [Br.] bezeichnet sind. Ich halte es für Unrecht, ein neues Buch dieser Art umständlich auszubeuten, vollends wenn diess ohne Nennung des Verfassers geschieht. — An das Schicksal eines gewissen Autors in der Viola del pensiero, Jahrgang 1839, will ich gar nicht erinnern.

ja quantitativ unendlich reich sein kann; ich durfte nur der Betrachtung hie und da die Wege weisen und auf die Voraussetzungen hindeuten, unter welchen das einzelne Werk zu Stande kam. In den Namengebungen, deren Kritik überhaupt nicht Sache dieses Buches ist, folge ich den gewöhnlichen Annahmen, wo nicht meine besondere Ansicht als solche gegeben wird. — Für diejenigen endlich, welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht, ist hier wenig gesorgt. Solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich Allbekannte mehr zu denken geben.

Möge dieses kleine dicke Buch mit seinem bunten Inhalt als ein nicht unerwünschter Reisebegleiter erscheinen. Wenn es, weit entfernt alle Wünsche zu befriedigen, wenigstens Vielen Etwas gewährt, so wird der Verfasser glauben, nicht umsonst gearbeitet zu haben.

ÜBERSICHT DES INHALTES.

ARCHITEKTUR MIT INBEGRIFF DER DECORATION.

Antike Architektur. Die Tempel von Pästum S. 1. — Die antiken Saulenordnungen bei Griechen und Romern 7. — Die neuen Elemente der romischen Architektur 10. — Römische Bauten dorischer 14, ionischer 16, korinthischer Ordnung 17. — Das Pantheon 17. — Die übrigen Tempel 20. — Tempelfragmente 27. — Grabmäler 28. — Ehrendenkmäler 31. — Obelisken 32. — Triumphbogen 32. — Thore 35. — Nutzbauten 37. — Foren 38. — Basiliken 39. — Theater, Amphitheater und Cirken 42. — Thermen 46. — Nympheen 51. — Häuser, Villen und Palaste 52.

Pompejanische *Wanddecoration* S. 58.

Marmorne *Prachtgerathe* S. 66.

Eherne Geräthe S. 69. — Irdene Gefässe etc. 73.

Altchristliche Architektur. Grundzüge des *Basilikenbaues* S. 74. — Basiliken zu Rom 81. — Zu Ravenna 85. — Im übrigen Italien 86. — Der *Centralbau*. Die Baptisterien 89. — Die Grabkirchen 92. — Die Kirchen von centraler Anlage S. 93.

Decoration des altchristlichen Styles bis auf die Cosmaten S. 95.

Romanische Architektur. Bauten in Pisa S. 99. — Schiefbau und Bauungleichheiten 103. — Bauten in Lucca 107. — Im übrigen Toscana 108. — In Florenz S. 109.

Kirchen von Genua S. 112.

Bauten von Venedig S. 113.

Das übrige Oberitalien S. 118. — Mark und Umbrien 123.

Germanische Architektur. Kirchen des vorherrschend nordischen Styles 125. — Des eigentlich italienisch-germanischen Styles 130. — Umbildung des Pfeilers 137. — Nic. Pisano 137. — Arnolfo 140. — Nachfolger 143. — Mittelitalien 146. — Bologna 147. — Oberitalien 148.

Profanbau. Oberitalien S. 153. — Toscana 157. — Übriges Italien 161. — Schlösser 162.

Decoration des german. Styles S. 163.

Architektur der Frührenaissance. Deren Eigenschaften S. 168. — Hülfsmittel zu deren Kenntniss 172. — Brunellesco 174. — Michelozzo 178. — Alberti 182. — Siena 183. — Florentiner bis auf Cronaca 185. — Pisa 190. — Umbrien etc. 191. — Rom 192. — Neapel 195. — Genua 197. — Herzogthum Mailand, frühe Bauten des Bramante 199. — Piacenza, Parma, Bologna, Ferrara 204. — Venedig, die Lombardi 213. — Padua 223. — Vicenza, Verona, Brescia, Bergamo 224.

Decoration der ganzen Renaissance. Übersicht S. 228. — In Stein und Metallguss 232. — In Holz 257. — Prachtgegenstände; Styl des Benvenuto Cellini 272. — Majoliken S. 275. — Gemalte Decoration; Einfassungen von Fresken, Gewölbeverzierung etc. 276. — Rafaels Loggien 283. — Andere Decorationen desselben 285. — Seine Gehülfen und Schüler 286. — Spätere Arabesken und Stuccaturen 290. — Fassadenmalerei 292.

Architektur der Hochrenaissance. Ihr Fortschritt S. 299. — Bramante's römische Zeit 303. — Rafael als Architekt 309. — Giulio Romano 310. — Peruzzi 311. — Sangallo d. j. 315. — Baccio d'Agnolo etc. 316. — Paduaner und Veroneser 319. — Jacopo Sansovino und Schule 324. — Michelangelo 329. — S. Peter in Rom 334.

Architektur von 1540 bis 1580. Vignola S. 341. — Vasari 343. — Ammanati 345. — Andere Florentiner 346. — Pellegrino und die Mailänder 347. — Genua; Galeazzo Alessi und der genuesische Palastbau S. 348. — Palladio 355. — Dessen Nachfolger 364.

Architektur und Decoration des Barockstyls S. 366.

Villen und Gärten S. [illegible]

SCULPTUR.

Antike Sculptur. Herkunft, Restaurationen S. 409. — Tempelstyl 414. — Etruskische Kunst 417.

Aufzählung nach Typen und Gegenständen. Zeus S. 418. — Serapis, Asklepios 420. — Poseidon u. a. Wassergötter 421. — Bärtiger Bacchus 422. — Herakles 423. — Dioskuren 425.

Hera S. 426. — Demeter und Isis 428.

Ares S. 429. — Hermes 430. — Athleten 433. — Krieger 435. — Jäger 437.

Pallas S. 438. — Roma etc. 440. — Amazonen 441.

Apoll S. 442. — Artemis 446.

Aphrodite S. 448. — Nymphen etc. 454. — Flora 457. — Leda 458. — Musen 458. — Weibliche Gewandstatuen 462. — Kanephoren und Karyatiden 467.

Eros S. 468. — Paris und Ganymed 469.

Dionysos S. 470. — Sein Gefolge 473. — Tritone u. a. Meergottheiten 483.

Hermaphrodit S. 485. — Antinous 486. — Fremdgottheiten etc. 487.
Barbaren 488. — Kinderfiguren 492. — Statuetten. — Gruppen 498.
Bildnisse. Griechen 509. — Römische Imperatoren 516. — Andere Römer 522.
Masken S. 528. — Thiere 531.
Reliefs griechischen Ursprungs S. 537. — An den röm. Kaiserbauten 544. — Sarcophage 546. — Gemmen etc. 550.

Sculptur des Mittelalters. Ihre Bedingungen S. 552. — Altchristliches 554. — *Romanischer Styl* 560. — Niccolò Pisano 563. — *Germanischer Styl* 566. — Giov. Pisano und Schule 567. — Giotto 572. — Andrea Pisano 573. — Sienesen 574. — Orcagna 575. — Venedig 577. — Genua und Neapel 583.

Sculptur des XV. Jahrhunderts. Ghiberti S. 586. — Die Robbia 589. — Brunellesco 595. — Donatello 596. — Verocchio 602. — Andere Florentiner 603. — Pisa 611. — Quercia und Schule S. 612. — Römische Grabmäler etc. 614. — Genua 618. — Venedig; Bartolommeo, die Bregni, Lombardi und Leopardo 619. — Padua 628. — Übriges Oberitalien 630. — Mazzoni 635.

Sculptur des XVI. Jahrhunderts S. 637. — Andrea Sansovino 639. — — Rafael 641. — Tribolo 642. — Versch. Florentiner 644. — Begarelli 645. — Alf. Lombardi etc. 649. — Jacopo Sansovino und Schule 652. — Cap. del Santo in Padua 661. — Giov. da Nola und Schule 663. — Michelangelo 665. — Montorsoli, della Porta, Clementi etc. 676. — Bandinelli 680. — Ammanati, Giov. Bologna und Schule 682. — Römer 688.

Sculptur des Barockstyls S. 690.

MALEREI.

Altchristliche und byzantinische Malerei. Die Catacombenbilder S. 727. — Mosaiken 729. — Die altchristlichen 731. — Die byzantinischen 734. — Tafelbilder, Stickereien etc. 738.

Romanische Malerei. Ihre Ursprünge S. 740. — Verhältniss zur byzantinischen 742. — Siena, Pisa, Florenz bis auf Cimabue und Duccio 743. — Rom und Neapel 747.

Germanische Malerei. Die Künstler S. 748. — Aufzählung der Denkmale 749. — Charakter der Schule Giotto's 757. — Altarwerke 774. — Crucifixe 776.
Schule von Siena S. 777.
Die mittelbaren Giottesken. Bologna etc. S. 780. — Padua; d'Avanzo 782. — Mark Ancona; Gentile da Fabriano 785. — Venedig; die Muranesen 786. — Neapel 787.
Fra Giovanni da Fiesole S. 787.

Malerei des XV. Jahrhunderts. Ihre neue Richtung S. 793. — Bedeutung des Fresco 796.
Florentiner. Masaccio 798. — Lippo Lippi 800. — Sandro 801. — Filippino 802. — Cosimo Rosselli etc. 803. — Uccello und Benozzo 804. — Dom. Ghirlan-

dajo 805. — Castagno, Verocchio, Credi 807. — Signorelli 808. — Die untere Bilderreihe der Sistina 810.

Paduanische Richtung. Squarcione und Schule S. 811. — Alte Ferraresen 812. — Mantegna 815. — Melozzo 817. — Vicentiner, Veroneser, Mailänder, Genuesen 817. — Modena und Parma 820. — Paduanisch gebildete Venezianer 821.

Selbständige Venezianer. Schule des Giovanni Bellini S. 822. — Carpaccio, Basaiti u. A. 828.

Sienesen und Umbrier S. 830. — Alunno 832. — Pietro Perugino 833. — Ingegno, Pinturicchio, Spagna u. A. 836.

Mark und Bologna. Die Francia S. 840. — Die Aspertini 843.

Neapel S. 843. — Zingaro und Schule 844.

Altniederländische und altdeutsche Meister S. 845.

Glasmalerei S. 855.

Malerei des XVI. Jahrhunderts S. 858.

Lionardo da Vinci S. 859. — Porträtmalerei vor ihm 860. — Seine Werke 861. — Seine Schüler. Bernardino Luini u. A. 866. — Gaudenzio Ferrari 869. — Die Halbfigurenmaler 870.

Michelangelo S. 870. — Ausführungen seiner Schüler 878.

Fra Bartolommeo S. 880. — Schüler 883.

Andrea del Sarto S. 884. — Schüler 888. — Florentinische Zeitgenossen 889.

Rafael S. 890. — Peruginische Zeit 891. — Florentinische Zeit; Andachtsbilder 893. — Porträts 896. — Grablegung 897. — Römische Zeit; Madonnen u. heil. Familien 898. — Vision Ezechiels 903. — Heil. Cäcilia 904. — Transfiguration 905. — Porträts 907. — Unsichere Bilder 910. — Fresken der vaticanischen Zimmer 910. — Loggien des Vaticans 925. — Tapeten 928. — Jesajas und Sibyllen 930. — Capella Chigi 931. — Fresken der Farnesina 932.

Schüler. Giulio Romano S. 935. — Perin del Vaga 937. — Andrea da Salerno 938. — Polidoro u. s. neapol. Nachfolger 939.

Schüler Francia's und Ferraresen unter Rafaels Einwirkung S. 939. — Garofalo 941. — Dosso Dossi 943.

Schule von Siena unter Rafaels Einwirkung S. [illegible]. — Sodoma 945. — Pacchiarotto 947. — Beccafumi 948. — Peruzzi 949.

Veroneser; Caroto, Cavazzola, Giolfino S. 949.

Coreggio S. 950. — Staffeleibilder 953. — Fresken 955. — Seine Schule 958.

Venezianer S. 960. — Giorgione 961. — Seb. del Piombo 963. — Palma vecchio 965. — Marconi und Lotto 966. — Tizian 967. — Seine Schule; Bonifazio 976. — Brescianer; Moretto 978. — Moroni 979. — Romanino 980. — Die Pordenone 981. — Paris Bordone 982. — Spätere Generation; Tintoretto 983. — Paolo Veronese 986. — Jac. Bassano und seine Söhne 989. — Ausgang der Schule 990.

Die Malereien der Staatsräume im Dogenpalast S. 990.

Manieristen S. 994. — Florentiner, Römer und Neapolitaner 996. — Die Bessern 998. — Genua; L. Cambiaso 1000. — Mailand 1001. — Ferrara und Bologna 1002.

Moderne Malerei S. 1003. — Übersicht nach Schulen 1005. — Die Florentiner 1006. — Die Naturalisten etc. 1009. — Die Formenbildung der einzelnen Schulen und Meister 1011. — Das Colorit 1014. — Die Niederländer in Italien 1019. — Die Spanier 1022. — Die Auffassung; Zurücktreten des architektonischen Elementes 1024. — Der Affect in der biblischen Geschichte 1026; — in den Legenden 1030; die Marterbilder 1031. — Das Ceremoniöse 1033. — Der Affect in den Einzelfiguren 1034. — Ekstasenmalerei 1037. — Das Vorwiegen der Glorien und Visionen 1039. — Die Fresken der Kuppeln und Gewölbe 1041. — Profanmalerei 1044. — Genre 1048. — Schlachten 1049. — Landschaft 1050.

ARCHITEKTUR.

Die Baukunst beginnt in Italien viel früher als bei den Tempeln von Pästum mit welchen wir hier den Anfang machen.

Schon die Urvölker, dann das durch Einwanderung entstandene Mischvolk der Etrusker haben Bauten hinterlassen, welche nicht bloss durch Massenhaftigkeit, sondern auch schon durch Anfänge eines höhern Formgefühles ausgezeichnet sind. Allein in ihrem jetzigen Zustande gehören sie doch mehr der Archäologie an; sie liegen meist seitab von den üblichen Strassen und sind auch dem Verfasser dieses Buches grösstentheils unzugänglich geblieben. Ueberdiess ist zwischen ihnen und den Bauten der vollendeten antiken Kunst eine grosse Lücke. Der Zweck unseres Buches verlangt, dass wir sie übergehen um uns auf solche Denkmäler zu beschränken, in welchen die höhere Kunstform das Wesentliche, der Hauptausdruck der monumentalen Absicht ist. Welchem Gebäude des italischen Festlandes hier die erste Stelle gebührt, darüber wird wohl kein Zweifel herrschen.

Von den drei erhaltenen Tempeln der alten Poseidonia sucht das Auge sehnsüchtig den grössten, mittlern. Es ist Poseidon's Heiligthum; a durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer.

Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte. An den Resten des alten dorischen Heraklestempels in Pompeji sieht man, dass für den Gebrauch eine Treppe von gewöhnlichen Stufen vorgesetzt wurde.

Den ältesten griechischen Tempeln wie z. B.: demjenigen von Ocha auf Euböa, genügte ein Bau von vier Steinmauern. Als aber eine griechische Kunst erwachte, schuf sie die ringsum gehende Säulenhalle mit dem Gebälk, zuerst vielleicht von Holz, bald von Stein. Diese Halle ist, abgesehen von ihren besondern Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen.

Was das Auge hier und an andern griechischen Bauten erblickt, sind eben keine blossen Steine, sondern lebende Wesen. Wir müssen ihrem innern Leben und ihrer Entwicklung aufmerksam nachgehen. Die dorische Ordnung, welche wir hier in ihrer vollen alterthümlichen Strenge an einem Gebäude des VI. Jahrhunderts v. Chr. vor uns haben, lässt diese Entwicklung reiner und vollständiger erkennen als ihre jüngere Schwester, die ionische.

Der Ausdruck der dorischen Säule musste hier, dem gewaltigen Gebälke gemäss, derjenige der grössten Tragekraft sein. Man konnte möglichst dicke Pfeiler oder Cylinder hinstellen, allein der Grieche pflegte nicht durch Massen, sondern durch ideale Behandlung der Formen zu wirken. Seine dorische Ordnung aber ist eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls.

Das erste Mittel, welches hier in Betracht kam, war die Verjüngung der Säule nach oben. Sie giebt dem Auge die Sicherheit, dass die Säule nicht umstürzen könne. Das zweite waren die Cannelirungen. Sie deuten an, dass die Säule sich innerlich verdichte und verhärte, gleichsam ihre Kraft zusammennehme; zugleich verstärken sie den Ausdruck des Strebens nach oben. Die Linien aber sind wie im ganzen Bau nirgends, so auch in der Säule nicht mathematisch hart; vielmehr giebt eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das Schönste zu erkennen.

So bewegt und beseelt nähert sich die Säule dem Gebälk. Der mächtige Druck desselben drängt ihr oberes Ende auseinander zu einem Wulst (Echinus), welches hier das Capitäl bildet. Sein Profil ist in jedem dorischen Tempel der wichtigste Kraftmesser, der Grundton des Ganzen. Nach unten zu ist er umgeben von drei Rinnen, gleich als verschöbe sich hier eine zarte, lockere Oberhaut der Säule. Ihnen ent-

sprechen und antworten etwas weiter unten, an der Säule selbst, drei Einschnitte ringsum. — Eine starke viereckige Deckplatte isolirt die Säule vom Gebälk.

(An vielen Stellen dieses Tempels scheinen die Säulen auf viereckigen Untersätzen zu stehen, allein nur weil Steine dazwischen weggenommen worden sind. Die dorische Säule, als erdgeborne Kraft bedarf der Basis nicht; unmittelbar aus der obersten Tempelstufe steigt sie empor).

Es folgt zunächst ein Band von hier sehr mächtigen Quadern, der sog. Architrav, ganz glatt und schmucklos. Es sind die Balken, welche über die Säulen hingehen. Was aber von Bewegung übrig ist, setzt sich fort in dem darauf folgenden Gliede, dem Fries. Die von innen kommenden Querbalkenenden sind in der Mitte zweimal und an beiden Seiten senkrecht eingekerbt zu „Triglyphen“, die Zwischenräume (Metopen) aber ausgefüllt mit Steinplatten, die ohne Zweifel mit Gemälden oder Reliefs geschmückt werden sollten. Wir wissen nämlich nicht, ob dieser Tempel je ganz vollendet wurde. — Im Architrav entspricht jeder Triglyphe ein kleines Band mit sechs daran hängenden sog. Tropfen.

Ein hier besonders weit vorragendes Kranzgesimse deckt das Ganze. Von unten erkennt man daran eine ideale Darstellung der schrägen Dachsparren, deren jeder drei Reihen von je sechs Nägeln aufweist. An den beiden Hauptseiten des Tempels ragen darüber die Giebel empor, die zwar jetzt (und vielleicht von jeher) leer stehen, ohne jene Gruppen von Statuen, welche einst die attischen Tempel zierten, dabei aber durch das schönste, gerade für diesen Bau passendste Verhältniss der Höhe den Blick erfreuen. Der stumpfe Winkel des Giebels nämlich ist das Schlussergebniss jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wie viel von strebender Kraft am Ende übrig geblieben ist.

Eine ganze Anzahl feinerer Gliederungen, welche man an den dorischen Bauten Athens vorfindet, fehlen hier entweder ursprünglich oder durch die Verwitterung. Der Eindruck des Strengen und Mächtigen wird dadurch noch gesteigert.

Vom Innern fehlt fast die ganze Mauer, welche das längliche Haus, die Cella des Gottes ausmachte. Wahrscheinlich lockten die glatten

Quadern den kirchenbauenden Normannen zum Raub. Doch ist die innere Vorhalle, zwei Säulen zwischen zwei Mauerpfeilern (Anten) erhalten. Diese letztern sind als Theil der Mauer behandelt, also weder cannelirt, noch verjüngt, noch geschwellt, doch deutet ein eignes Capitäl, welches bedeutsam mit dem Echinus der Säulen contrastirt, auf ihre Theilnahme am Tragen hin.

Von den Steinbalken und deren vertieften viereckigen Zwischenfeldern (Cassetten), welche den Raum zwischen Säulenhalle und Tempelmauer bedeckten, ist nichts mehr erhalten. Das Gebälk der Säulenhalle scheidet sich, auch von innen gesehen, in Architrav und Fries, nur dass lezterer hier glatt ist. Am Gebälk der Cella dagegen, soviel davon vorhanden ist, hat der Fries seine Triglyphen und Metopen, nur niedriger als am Aussenbau.

Das Innere des Heiligthums erhielt einst sein Licht durch eine grosse Dachöffnung, ohne welche die fensterlosen griechischen Tempel durchaus dunkel gewesen wären. An den bedeutendern Tempeln wurde gleichsam als Einfassung und Stütze dieses offenen Daches eine innere Säulenordnung angebracht, und zwar eine doppelte, weil einfache dorische Säulen allzu gross und dick hätten gebildet werden müssen im Verhältniss zu dem so beschränkten Raum. Die Bauten der höchsten Blüthezeit scheinen meist eine untere dorische und eine obere ionische Ordnung gehabt zu haben, zu deutlicher Scheidung der in einander überleitenden Kräfte. Hier dagegen ist auch die obere Ordnung dorisch und dabei noch von etwas ungeschickter Bildung, als wäre die kleine obere Säule unmittelbar die durchs Zwischengesims hindurchgehende Fortsetzung der grössern untern; überdiess wirkt der breit auseinander gehende Echinus der kleinen Säule nicht gut [1]).

Nur in dürftigen Andeutungen haben wir das, was die Seele die-

[1]) Ausserdem ist zu bemerken: An der Aussenseite kommt jede zweite Triglyphe mitten über eine Säule zu stehen, gegen die Ecken hin aber werden die Metopen breiter, so dass die Triglyphe auf die Ecke rücken kann. Im Innern besteht das Gesimse zwischen den beiden Ordnungen aus einem blossen Architrav mit Hohlkehle, da ein Fries, als Sinnbild des Decken-Randes, hier nicht am Platze wäre. Das Gesimse über der obern Ordnung besteht ebenfalls aus einem ähnlichen Gliede, allein wir wissen nicht, was einst noch darüber lag und wie der Dachrand ansetzte.

ses wunderbaren Baues ausmacht, bezeichnen können. Obwohl eines von den besterhaltenen Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restauriren und Nachfühlen dessen was fehlt und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist. Wie ganz anders würde er auch zum äussern Auge sprechen, wenn er noch mit allen Sculpturen seiner Giebel und Metopen, mit den Dachzierden (Akroterien) von Laubwerk und Statuen, mit den Löwenköpfen des Kranzgesimses, mit dem jetzt so fraglichen Farbenschmuck, innen aber mit dem Bild Poseidon's und den Weihgeschenken geretteter Seefahrer geschmückt wäre! Unsere Vorstellung von Kunstvermögen der Griechen steigert er aber schon in seinem jetzigen Zustande auf das höchste.

Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, dass keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Bau ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und Anderes der Art denken. Allein wer z. B. sich der rechten Ecke der Vorderseite gegenüberstellt, so dass er das obere Kranzgesimse der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehrern Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und Ähnliches findet sich weiter. Es sind Äusserungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säule verlangte und auch in scheinbar mathematischen Formen überall einen Pulsschlag innern Lebens zu offenbaren suchte.

Die beiden andern dorischen Tempel von Pästum sind aus einer viel spätern, ausgearteten Epoche der dorischen Baukunst, die man der Zeit nach vielleicht in das III. Jahrhundert v. Chr. verlegen kann. Der Eindruck ist indess immer ein solcher, dass sie ohne die Nachbarschaft des Poseidonstempels zu den herrlichsten Bauten des italischen Festlandes gehören würden. Sie sind weniger gut erhalten, besitzen aber wenigstens den ganzen äussern Säulenkranz und Architrave ohne Unterbrechung.

An dem sog. Cerestempel fällt zunächst eine abweichende Bildung der Säule auf, welche wie aus weicherm, minder elastischem Stoffe geschaffen scheint. Dies drückt sich aus in der viel stärkern Ausbauchung des Schaftes und in der breitwulstigen Bildung des Echi- a

nus, welche letztere durch eine ganz eigenthümliche Zusammenziehung (Hohlkehle) am Oberende des Schaftes zwar erklärt, aber auch durch das Grelle des Überganges um so viel fühlbarer wird. Diese gewaltige Breite des Echinus zieht dann eine verhältnissmässige Vergrösserung der Deckplatte nach sich. (Die Intervalle der Deckplatten sind etwa gleich der Hälfte ihres Durchmessers.) Zu der geringern innern Kraft der Säule passt dann ganz gut der schmalere Architrav. Statt der Triglyphen und Metopen, welche von besserm Stein eingesetzt waren, sieht man jetzt fast bloss deren leere Lücken. An den einst herabgestürzten und in neuerer Zeit wieder aufgesetzten Giebeln ist das Obergesimse mit vertieften Cassetten verziert, die das Alter zum Theil sogar durchlöchert hat. Von der Cella ist wenig mehr erhalten, als die Grundmauern.

Noch deutlicher erscheint die Ausartung des dorischen Styles in a der sog. Basilica. Trotz auffallender Abweichungen, wie z. B. die ungerade Neunzahl der Säulen an den beiden Fronten, ist diess Gebäude ebenfalls ein Tempel gewesen; Gestalt, Lage, Stufen, Enge des Raumes im Innern lassen den Gedanken an eine andere Bestimmung, wie z. B. die der Basiliken war, gar nicht aufkommen. Wiederum sind die Säulen stark geschwellt und von dem sehr weichen und runden Echinus durch eine ähnliche Hohlkehle getrennt wie am Cerestempel. Von dem Gebälke ist ein schmaler Architrav ganz erhalten, theilweise auch ein stark zurücktretender Fries, an welchem ohne Zweifel sculpirte Triglyphen und Metopen aus besserm Stein angenietet waren (oder werden sollten, denn mit der Vollendung solchen Tempelschmuckes verhielt es sich nur zu oft wie mit dem Ausbau unserer gothischen Kathedralen.) — Innen beginnt die Cella mit einer Vorhalle von drei Säulen und zwei Mauerpfeilern (Anten), welche letztere, als stärkstes Merkmal der Entartung, die Verjüngung sowohl als die Anschwellung der Säulen mitmachen; auch ihr Capitäl — eine Hohlkehle — ist von gefühlloser Bildung. — Im Innern steht auffallender Weise eine Säulenreihe der mittlern Axe des Gebäudes entlang; drei Säulen sind ganz, von zweien die Capitäle erhalten. Welchen Zweck und welche Bedachung man sich dabei vorzustellen habe, lässt sich um so weniger entscheiden, da dieser Innenbau vielleicht nicht einmal der ursprüngliche ist.

Neben der dorischen Ordnung entwickelte sich als deren schönstes Gegenbild die ionische; anfänglich in andern Gegenden entstanden, auch wohl für gewisse Zwecke vorzugsweise angewandt, wurde sie doch mit der Zeit ein völlig frei verwendbares Element der griechischen Gesammtbaukunst. Leider ist in den griechischen Colonien Italiens kein irgend beträchtlicher Ueberrest echter ionischer Ordnung erhalten und die römischen Nachahmungen geben bei aller Pracht doch nur ein dürftiges, erstarrtes Schattenbild von dem Formgefühl und dem feinen Schwung des griechischen Vorbildes. — Die Grundlage ist im Wesentlichen dieselbe, wie bei der dorischen Ordnung, die Durchbildung aber eine verschiedene. Die ionische Säule ist ein zarteres Wesen, weniger auf den Ausdruck angestrengten Tragens als auf ein reiches Ausblühen angelegt. Sie beginnt mit einer Basis von zwei Doppelwulsten, einem weitern und einem engern, deren inneres Leben sich durch eine schattenreiche Profilirung verräth. (An den römischen Überresten entweder glatt oder mit reichen, aber beziehungslosen Ornamenten bekleidet). Ihr Schaft ist viel schlanker und weniger stark verjüngt, als der dorische; seine Ausbauchung ein eben so feiner Kraftmesser als bei diesem. Die Cannelirungen nehmen nicht die ganze Oberfläche des Schaftes ein, sondern lassen schmale Stege zwischen sich, zum Zeichen, dass sich die ionische Säule nicht so anzustrengen habe, wie die dorische. (An den römischen Ueberresten fehlen hier wie bei allen Ordnungen die Cannelirungen oft, ja in der Regel; mit grossem Unrecht, indem sie kein Zierrath, sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens sind und auf die bewegte Bildung des Capitäls und Gesimses nothwendig vorbereiten.) Das ionische Capitäl, an den alten athenischen Bauten von unbeschreiblicher Schönheit und Lebendigkeit, setzt über einem verzierten Hals mit einem Echinus an; dann aber folgt, wie aus einer weichen, ideal-elastischen Masse gebildet, ein oberes Glied, gleichsam eine Blüthe des Echinus selbst, die auf beiden Seiten in reich gewellten Voluten (Schnecken) herniederquillt und sich, von vorn gesehen, in zwei prächtigen Spiralen aufrollt. Die Deckplatte, welche bei einer ernsten, dorischen Bildung dieses ganze reiche Leben tödten würde, ist nur als schmales, verziertes, ausgeschwungenes Zwischenglied zwischen das Capitäl und das Gebälk hineingeschoben. (An den römischen Überresten: Hals und Echinus schwer und

mässig verziert, die Voluten auf den Seiten mit schuppenartigem Blattwerk bedeckt, ihre Spiralen schwunglos und mathematisch, die Deckplatte überreich) [1]. — Das Gebälk ist leicht und der Säule gemäss gestaltet; der Architrav in drei übereinander hervortretende Riemen getheilt; der Fries ohne Unterbrechung durch Triglyphen zu fortlaufenden Reliefs eingerichtet; alle Zwischenglieder und alle Theile des Obergesimses zart und reich gebildet. (An den römischen Überresten wohl ebenso prachtvoll aber lebloser.) [2]

Endlich schuf noch die griechische Kunst das korinthische Capitäl. An den Bauten Griechenlands selbst können wir dasselbe nur in seinen Anfängen nachweisen, Anfänge, die freilich Grösseres verheissen als es später unter römischer Hand wirklich erfüllt hat. (Die sog. Laterne des Demosthenes, richtiger: das choragische Denkmal des Lysikrates in Athen.)

Indess haben die Römer diese Ordnung mehr geliebt und richtiger verstanden und behandelt als die beiden andern, ja wenn man die Trefflichkeit der korinthischen Formen am Pantheon und am Tempel des Mars Ultor neben der sonstigen Thätigkeit so zahlreicher griechischer Künstler im damaligen Rom in Erwägung zieht, so wird auch wohl der Gedanke erlaubt sein, dass hier noch eine ziemlich unmittelbare griechische Tradition, wenigstens stellenweise zu uns spricht.

Form, Verhältnisse, Dichtigkeit der Stellung hat die korinthische Säule im Ganzen mit der ionischen gemein; Basis und Cannelirungen, wo diese sich vorfinden, sind dieselben. Das Capitäl aber bildet einen runden Kelch, der mit zwei Reihen von Akanthusblättern ringsum bekleidet ist. Aus diesen Blättern spriessen Stengel hervor, aus welchen

[1]) In Rom, z. B. an der späten und sehr schlechten Restauration des Vespasianstempels und in Pompeji an vielen Bauten begegnet man einem ionischen Capitäl, welches statt der beiden Seitenvoluten vier Eckvoluten hat; gewiss eine secundäre und nicht eben glückliche Schöpfung.

[2]) Da zu wenige römisch-ionische Bauten erhalten sind, so urtheilen wir hier nach Fragmenten, welche allerdings auch von korinthischen Bauten herstammen mögen; allein beide Ordnungen stimmen mit Ausnahme des Capitäls bei den Römern überein.

sich mächtig gerollte Voluten entwickeln; diese, je zwei sich aneinander drängend, bilden die weit vorspringenden vier Ecken des Capitäls. Ihnen folgt die ausgeschwungene Deckplatte, deren einwärtsgehende Rundungen in der Mitte durch eine Blume unterbrochen sind.

Wer an den bessern römischen Bauten ein wohlerhaltenes Capitäl mit der nöthigen Geduld verfolgt, wird über die Fülle idealen Lebens erstaunen, die sich darin ausdrückt. Der Akanthus ist wohl ursprünglich die bekannte Pflanze Bärenklau; man pflücke sich aber, z. B. auf den Wiesenhöhen der Villa Pamfili, ein Blatt derselben, und überzeuge sich bei der Vergleichung mit dem architektonischen Akanthus, welch ein Genius dazu gehörte, um das Blatt so umzugestalten. In einem neuen, plastischen Stoff gedacht, gewinnt es eine Spannkraft und Biegsamkeit, einen Reichthum der Umrisse und der Modellirung, wovon im grünen Bärenklau nur die halbversteckten Elemente liegen. Die Art, wie die Blätter über- und nebeneinander folgen, ist ebenfalls der Bewunderung werth, und so auch ihre höchste und letzte Steigerung in Gestalt der Eckvoluten; diese, als (scheinbarer) Hauptausdruck der Kraft, sind mit Recht freier, d. h. weniger vegetabilisch gebildet, haben aber ein Akanthusblatt, das mit ihnen aus dem gleichen Stengel spriesst, zur Unterlage und Erklärung mit sich. Und jeder einzelne Theil dieses so elastisch sprechenden Ganzen hebt sich wieder klar und deutlich von den übrigen ab; reiche Unterhöhlungen, durch welche der Kelch als Kern des Capitäles sichtbar wird, geben zugleich dem Blattwerk jene tiefen Schatten zur Grundlage, durch welche es erst völlig lebendig wirkt.

Eine blosse Spielart des korinthischen ist das sog. **Compositacapitäl**, erweislich zuerst an dem Titusbogen angewandt. (Der Drususbogen bei Porta S. Sebastiano in Rom ist wahrscheinlich falsch benannt; sonst wäre er ein noch älteres Beispiel). Die Mischung aus den zwei untern Blattreihen des korinthischen Capitäls und einem darübergesetzten unecht ionischen mit vier Eckvoluten (demselben etwa, welches oben, in der Anmerkung zu Seite 8 beschrieben wurde) ist eine unschöne, mechanische. Es liesse sich schwer begreifen, wie man gerade den glänzend lebendigen obern Theil des korinthischen Capitäls opfern mochte, wenn die Mode nicht stärker wäre als Alles.

Bei der nun folgenden Übersicht der römischen Bauwerke in Italien möge man ja im Auge behalten, dass wir das rein Archäologische absichtlich beseitigen und auf eine Ergänzung desselben aus den Reisehandbüchern und aus sonstigen Studien rechnen. Auch unsere Vorbemerkungen werden nicht aus Notizen bestehen, sondern einige allgemeine Gesichtspunkte festzustellen suchen.

Römerbauten der bessern und noch der mittlern Zeit haben ein Königsrecht selbst neben dem Massivsten was Italien aus dem Mittelalter und der neuen Bauperiode besitzt. Selbst ein kleiner Rest bemeistert in seiner Wirkung ganze Gassen, deren Häuser doppelt und dreimal so hoch sind. Diess kommt zunächst von dem Stoffe, aus welchem gebaut wurde; in der Regel ist es der beste, der zu haben war. Sodann wurde von allem Anfang an bei öffentlichen Gebäuden nicht gepfuscht und nicht jeder Rücksicht nachgegeben; man baute etwas Rechtes oder gar nichts. Endlich ist die antike Architektur mit ihren plastisch sprechenden, bedeutsam abwechselnden Einzeltheilen, Säulen, Gebälken, Giebeln etc. im Stande, jeder andern baulichen Gliederung die Spitze zu bieten, selbst der gothischen, so wie sie in Italien auftritt.

Nun sind einige zeitliche und technische Unterschiede zu beobachten. Zur Zeit der römischen Republik und auch der frühern Kaiser wurden die öffentlichen Bauwerke aus Quadern desjenigen Steines erbaut, welcher unter den nächst zu habenden der beste war. Für Rom z. B. musste die Wahl auf den grüngrauen Peperin und den gelblichen Travertin fallen. Allein schon seit Augustus gewann man den fernab liegenden weissen Marmor so lieb, dass mit der Zeit wenigstens Säulen und Gebälk vorzugsweise daraus gebildet wurden, während man die Wände mit Platten dieses und anderer kostbarer Stoffe bekleidete; das Innere der Mauern aber bestand fortan aus Ziegeln.

Marmorbauten jedoch waren das ganze Mittelalter hindurch die beliebtesten und bequemsten Steinbrüche, wo man die schönsten Säulen, in der Regel aus Einem Steine, fertig vorfand um hundert Basiliken damit auszustatten. Von den Mauern löste man mit Leichtigkeit die vorgesetzten Platten ab und verwandte sie auf alle Weise; Gebäude, deren Mauern aus vollen durchgehenden Quadern bestanden hätten, würde man gewiss eher respectirt und so gut es ging, zu neuen Bestimmungen eingerichtet haben.

So kommt es nun, dass der Reisende, auf einen einigermassen vollständigen Anblick wenigstens der Bruchstücke antiker Tempel, Thermen und Paläste gefasst, durch scheinbar ganz formlose Ziegelhaufen enttäuscht wird. So schön die Ziegel namentlich des ersten Jahrhunderts gebrannt, so sorgfältig sie auf einandergeschichtet sein mögen, so glühend ihre Farbe in der Abendsonne wirken mag, bleibt es eben doch ein bloss zufällig zu Tage getretener innerer Kern ehemaliger Gebäude, den einst, als das Gebäude vollständig war, kein Auge erblickte, weil ihn eine leuchtende Hülle und Schale umgab. Wir werden im Folgenden sehen, auf welche Weise sich das einigermassen forschungsfähige Auge entschädigen kann.

Bekanntlich brachten die Römer zu den entlehnten griechischen Formen aus der etruskischen Baukunst den Bogen und das Gewölbe hinzu, letzteres als Tonnengewölbe (wie ein gebogenes Blatt), als Kreuzgewölbe (zwei sich schneidende Tonnengewölbe) und als Kuppel. Schwere und Druck verlangen sog. Widerlager, welche entweder durch verhältnissmässige Dicke der Mauer oder durch Strebepfeiler an den dem stärksten Druck ausgesetzten Stellen dargestellt werden müssen; die Römer liessen es im Ganzen bei dicken Mauern bewenden (Vergl. das Pantheon). — Wie man sieht, handelte es sich um ganz neue Aufgaben. Die griechischen Säulen, Gebälke und Giebel, ursprünglich auf einen wesentlich andern Kernbau berechnet und nur ihrer schönen Wirkung wegen beibehalten, mussten nun die römischen Bauten „accompagniren“ helfen, wenn uns dies Wort erlaubt ist. Man zog Säulenreihen vor den Mauern, Halbsäulenreihen an den Mauern — sowohl im Innern als am Äussern — hin; man gab den Mauerpfeilern (Anten) und den Pilastern überhaupt dieselben Capitäle wie den Säulen, nur zur Fläche umgebildet; man stellte Peristyle als Eingangshallen bisweilen sehr unvermittelt vor ein Gebäude von beliebiger Form; man liess das griechische Gesimse ohne Unterschied über Säulenreihen oder Mauermassen — geradlinige oder runde — dahin laufen. Kein Wunder, dass sein fein abgewogener constructiver Sinn, dass die Fülle von Andeutungen auf das Ganze, dem es einst gedient, verloren gingen und dass man sich mit möglichster Pracht der decorativen Ausbildung zufrieden gab.

Hierin aber zeigt sich die römische Kunst wahrhaft gross. Sobald man es vergisst, wie viel missverstandene und umgedeutete griechische Formen unter den römischen versteckt liegen, wird man die letztern um ihrer prachtvollen, höchst energischen Wirkung willen bewundern müssen.

Von dem korinthischen Capitäl ist schon die Rede gewesen als von einer noch wesentlich griechischen Schöpfung. Am Gebälk findet sich zunächst ein bereicherter Architrav, dessen drei Bänder mit Perlstäben u. dgl. eingefasst sind; bisweilen besteht das mittlere aus lauter Ornamenten. (Später: oft nur zwei Bänder.) Eine zierliche, nur zu weit vorwärts profilirte Blattreihe scheidet den Architrav vom Fries, welcher die Inschriften und Reliefs oder Pflanzenzierrathen enthält. (Später: der Fries in der Regel convex und auf irgend einen nicht mehr aufweisbaren, etwa aufgemalten Schmuck berechnet).) Ueber dem Fries eine mannigfach variirte Aufeinanderfolge vortretender, reich decorirter Glieder: Reihen von Akanthusblättern mit gefälligem Wellenprofil, Eierstäbe, Zahnschnitte, und als Uebergang zu dem mit Löwenköpfen und Palmetten geschmückten Kranzgesimse: die Consolen. Diese sind eine römische Umdeutung jener schrägen Dachsparren, die wir beim grossen Tempel von Pästum erwähnten und verdienen als Höhepunkt alles römischen Formgefühls eine besondere Aufmerksamkeit. Unter das wellenförmig gebildete, architektonisch verzierte Sparrenende legt sich, ebenfalls in Wellenform, ein reiches Akanthusblatt; sodann wird der Zwischenraum zweier Consolen von einer reich eingefassten Cassette eingenommen, aus deren schattiger Tiefe eine Rosette hell herabragt. (Später: das Akanthusblatt kraftlos an die Console angeschmiegt; die elastische Bildung beider vernachlässigt; die Cassetten flach, die Rose leblos gebildet.) Am Giebel ist ein Theil des Hauptgesimses mit den Consolen wiederholt, welche hier trotz des schrägen Ansteigens an den besten Bauten senkrecht gebildet werden.
a (Vorhalle des Pantheon). Ein vielleicht nur allzureicher Schmuck von Statuen, Gruppen u. a. Zierrathen war auf der Höhe des Giebels und auf den Ecken angebracht. (Ein paar gute Akroterien oder Eckzier-
b den aus römischer Zeit in der Galeria lapidaria des Vaticans.) Die Anwendung grosser plastischer Freigruppen in den Giebeln selbst ist auch für die Römer wahrscheinlich, doch nicht mit Beispielen zu belegen.

Es versteht sich, dass nur eigentliche Prachtgebäude diesen Schmuck vollständig aufwiesen und auch diese nicht durchgängig; zudem sind sie fast ohne Ausnahme nur in geringen Fragmenten erhalten. Ausser den noch an Ort und Stelle befindlichen Bauresten wird man desshalb zur Ergänzung auch die verschleppten und in die Museen geretteten Fragmente studiren müssen, indem sich stellenweise gerade an ihnen das Schönste und Reichste, auch wohl das Zierlichste, wenn sie von kleineren Bauten herstammen, erhalten hat. Im Vatican enthält namentlich die schon a
genannte Galeria lapidaria und auch das Museo Chiaramonti einen b
Schatz von solchen Bruchstücken; ebenso das Museum des Laterans; c
von den Privatsammlungen ist die Villa Albani besonders reich daran; d
von den christlichen Basiliken Roms bieten der ältere Theil von S. Lo- e
renzo fuori le mura und das Hauptschiff von S. Maria in Trastevere f
ganze bunte Mustersammlungen dar. Eine Sammlung von Abgüssen g
in der Académie de France. In Florenz (äussere Vorhalle der Uffizien) h
nur ein Stück von einer Thürgewandung und ein anderes von einem Fries; aber beide von hohem Werthe.

Hier wie überall muss der Beschauer jene restaurirende Thätigkeit in sich entwickeln, ohne welche ihm die antiken Reste wie lauter Formlosigkeit und die Freude daran wie lauter Thorheit erscheinen. Er muss aus dem Theil das vermuthliche Ganze ahnen und herstellen lernen und nicht gleich einen „Eindruck" verlangen bei Überresten, deren Schönheit sich erst durch das Hinzugedachte ergänzen kann. Das ganze Gebäude aus Trümmern zu errathen, wird wohl nur dem Forscher möglich sein, allein aus ein paar Säulen mit Gebälkstücken wenigstens auf die Wirkung einer ganzen Colonnade zu schliessen ist Sache jedes nicht rohen oder abgestumpften Auges.

Wir beginnen mit den Tempeln. Hier ist das Verhältniss der Säulenhalle zur Cella fast durchgängig ein anderes als bei den Griechen. Jene dient nicht mehr zum Ausdruck dieser und entspricht ihr nicht mehr in derselben Weise. Die Halle ist jetzt ein Vorbau der Cella und wird nur aus Prachtliebe etwa noch ringsum geführt; sonst bequemt sich die römische Kunst sehr leicht, nur einen Anklang davon in Gestalt von Halbsäulen ringsum anzugeben oder auch die Wand

ganz unverziert zu lassen. Ein weiterer Unterschied ist die jetzt übliche Bedeckung des Innern mit einem cassettirten Tonnengewölbe, während man doch aussen den griechischen Giebel, d. h. den Ausdruck eines Balkendaches, beibehielt. Wahrscheinlich brachte man, wie einst im Dach des griechischen Tempels, so hier im Gewölbe eine grosse Lichtöffnung an, ohne welche die Beleuchtung ganz zweifelhaft bliebe; Seitenfenster finden sich fast nirgends. Echt römisch ist endlich die Zertheilung der Wandflächen durch einwärtstretende Nischen und die Errichtung einer hintern Hauptnische für das Bild der Gottheit; dieses ganze Nischenwerk aber muss man sich bekleidet und umgeben denken von besondern Säulenstellungen mit Gebälken und Giebeln, wodurch die ganze Mauer ein prachtvoll abwechselndes Leben erhielt und die griechische Ruhe total einbüsste. — Das Dach der Vorhalle bestand wie bei den griechischen Tempeln aus Steinbalken verschiedener Lagen und verschiedenen Ranges, deren Zwischenräume mit Steinplatten zugedeckt waren. Allein die Durchführung ist eine andere als in den (sehr wenigen) erhaltenen Beispielen der griechischen Zeit; von der Balkenlage wird nur eine Reminiscenz beibehalten und die ganze Innensicht des Daches als erwünschter Anlass zum Aufwand von Ornamenten benützt. Die Unterseiten der Balken bekommen Reliefarabesken, ihre Zwischenräume werden zu reich profilirten Cassetten, welche grosse, gewaltig wirksame Rosetten enthalten.

Mit der dorischen Ordnung hatten die Römer entschiedenes Unglück. Sie wollten die ernsten Formen derselben mit den leichten Verhältnissen der ionischen verbinden und fielen dabei nothwendig in das Magere und Dürftige. In Rom selbst ist kein dorischer Tempel
a mehr erhalten; an den zwanzig Säulen in S. Pietro in vincoli nämlich, welche vom Tempel des Quirinus entlehnt sein sollen, ist die ursprüngliche Höhe fraglich und die Capitäle sind modern. — Das einzige Beispiel, welches eine ungestörte Anschauung des Römisch-
b Dorischen giebt, möchte wohl in der Vorhalle des Herculestempels zu Cora (drei Stunden von Velletri) bestehen; Lage, Material und Ernst der Formen (so übereinfach sie sein mögen) sichern diesem Gebäude noch immer eine grosse Wirkung. Dasselbe wird etwa in die

Zeit Sulla's versetzt; eine noch ältere Anwendung des Dorischen findet man an dem Sarcophag des Scipio barbatus (Vatican, Belvedere, a
Gemach des Torso). Ausserdem bietet **Pompeji** eine Anzahl zerstörter dorischer Bauten, welche noch zwischen dem Griechischen und dem Römischen die Mitte einzunehmen scheinen, meist Hallen, welche Plätze und Höfe (z. B. den des verschwundenen, einst griechisch-dorischen Heraklestempels und den des Venustempels) umgeben, und welche ihrer Detailbildung wegen am besten hier zu erwähnen sind. Die Säulen sind für diese Ordnung sehr schlank und dünn, ihre Cannelirungen demnach schmal; die letztern beginnen meist erst in einer gewissen Höhe über der Erde, weil sie sich weiter unten rasch abgenützt hätten. Der Echinus ist durchgängig schon ziemlich trocken und klein, die Deckplatte dünn gebildet. Am Gebälk ist der Architrav schon nicht mehr glatt, sondern in zwei Riemen getheilt, der Fries mit den Triglyphen ohne den griechischen Nachdruck. Noch am meisten grie- b
chisch ist das einzige Fragment der schon erwähnten Halle um den Hof des Heraklestempels, des sog. Foro triangolare; hier hat der Echinus noch die drei Riemen, unter welchen dann die Cannelirungen mit runden Ansätzen beginnen; anderwärts sind diese Ansätze wagrecht und die Riemen durch irgend ein empfindungsloses Zwischenglied ersetzt. So am sog. Soldatenquartier und an den ältern Säulen des c
grossen Forums; die jüngern haben einen ganz sinnlosen, wellenför- d
migen Echinus. Die Halle um den Hof des Venustempels war eben- e
falls von einer geringen dorischen Art wie die Stellen zeigen, wo die spätere Ueberarbeitung mit Stucco abgefallen ist. (Wie weit das Dach noch über sie hervorragte, zeigen die wohl vier Fuss ausserhalb angebrachten Regenrinnen am Boden).

Das spätere Rom, mit seiner Neigung für prächtige Detailverzierung, gab die dorische Ordnung beim Tempelbau bald ganz auf und behielt sie nur bei zur Bekleidung des Erdgeschosses an mehrstöckigen Bauten (z. B. Theatern). Hier tritt sie wiederum viel entstellter auf, nämlich in ihrer ganz zweideutigen Verschmelzung mit der sog. toskanischen Ordnung, welche in selbständigen Exemplaren nicht mehr nachzuweisen ist. Sie verliert ihre Cannelirungen und gewinnt unten eine Basis und oben (kurz vor dem roh gebildeten Echinus) einen Hals,

über welchem sich bisweilen einige Zierrathen zeigen. Auch ihr Gebälk fällt mehr oder weniger der Willkür anheim.

Von römisch-ionischer Ordnung besitzen wir noch ein gutes und frühes, aber sehr durch Verwitterung und moderne Verkleisterung
a entstelltes Beispiel, den sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. Die Voluten, seitwärts mit Blattwerk verziert, haben allerdings schon ziemlich todte, unelastische Spiralen; dafür zeigt der Fries noch anmuthige Laubgewinde und das Kranzgesimse seine Löwenköpfe.
b Der kleine Sibyllentempel in Tivoli hat noch seine viersäulige
c Vorhalle. — Der schon erwähnte Tempel Vespasians, am Aufgang zum Forum, ist bei einer höchst nachlässigen Restauration des III. oder IV. Jahrhunderts mit jenen oben (S. 8. Anm.) geschilderten ionischen Bastardcapitälen versehen worden. Seine Granitsäulen, schon früher nie cannelirt, wurden in ungehöriger Aufeinanderfolge der Stücke zusammengeflickt. Von den Bauten in Pompeji ist wenigstens die
d innere Säulenstellung des Jupitertempels leidlich ionisch; sonst herrscht dort die Bastardordnung fast ausschliesslich vor.

Die schönern römisch-ionischen Tempel leben fast nur noch in jenen Sammlungen verschleppter Fragmente fort. Man wird wohl nirgends mehr eine solche Auswahl guter ionischer Capitäle beisammen finden,
e wie über den Säulen von S. Maria in Trastevere; einzelne haben noch einen fast griechischen Schwung, andere sind durch reiche Zierrathen, ja durch Figuren, welche aus den Voluten und an der Deckplatte herausquellen, interessant. Ob die Menge verschiedener antiker Consolen, welche am Gebälke derselben Kirche angebracht sind, von denselben Gebäuden herrühren, ist begreiflicher Weise nicht zu ermitteln. (Ein schönes römisch-ionisches Capitäl u. a. im grossen Saal des Pa-
f lazzo Farnese. Zu den besten Bastardcapitälen dieser Ordnung mit
g vier Eckvoluten gehören diejenigen in S. Maria in Cosmedin, an der Wand links.)

Weit das Vorherrschende im ganzen römischen Tempelbau, ja im Bauwesen überhaupt, ist die korinthische Ordnung. So selten ihre Formen in vollkommener Reinheit auftreten, so oft wird man da-

für das decorative Geschick der Römer bewundern müssen, welche ihr, und vorzüglich ihrem Capitäl Eines um das andere aufzuladen wussten, bis es endlich doch zu viel wurde. Sie unterbrachen das Blattwerk des Capitäls mit Thierfiguren, Trophäen, Menschengestalten, endlich mit ganzen Historien, wie zur Zeit des romanischen Styles im Mittelalter. (Ein historienreiches Capitäl der Art im Giardino della Pigna a
des Vaticans.) Sie lösten auch die letzten glatt gebliebenen Profile des Gebälkes in Reihen von Blätterzierrathen auf. (Diocletiansthermen, b
jetzt S. Maria degli Angeli zu Rom.) Das Ende war eine definitive Ermüdung und plötzlich hereinbrechende Roheit.

Das schönste Beispiel korinthischer Bauordnung ist anerkannter Massen das **Pantheon** in Rom: ein Gebäude, welches zugleich so c
einzig in seiner Art dasteht, dass wir es hier vorweg behandeln müssen. Ursprünglich von Agrippa als Haupthalle seiner Thermen gegründet und erst später von ihm als Tempel ausgebaut und mit der Vorhalle versehen, hat es nach allen Restaurationen und Beraubungen seine ausserordentliche Wirkung im Wesentlichen gerettet, doch nicht ohne schwere Einbusse. Wir wollen nur dasjenige anführen, was die ehemalige, ursprüngliche Wirkung zu veranschaulichen geeignet ist.

Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend; denn fünf Stufen führten einst zur Vorhalle **hinauf**. So erhält der jetzt etwas steil und hoch scheinende Giebel erst sein wahres Verhältniss für das Auge. Man fülle ihn mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem grossen Relief an, und kröne ihn mit den Statuen, die einst der Athener Diogenes für diese Stelle fertigte. (Die gewaltigen Granitsäulen sind allerdings ihres Stoffes halber grossentheils unberührt geblieben; leider wagte sich die augusteische Zeit selber nicht gerne an diese Steinart und liess die Säulen dem Stoff zu Ehren uncannelirt, während die marmornen Pilaster ihre sieben Cannelirungen auf jeder Seite erhielten.) Ferner entschliesse man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Capitälen in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammenzusetzen; gehören sie doch in ihrer Art zum Schönsten, was die Kunst geschaffen hat [1]). (Die Schneidung des Kelchrandes mit der Deckplatte, ver-

[1]) Der Hochmuth Bernini's spricht sich gar zu deutlich aus in den Capitälen der drei Säulen der Ostseite, welche er in seinem und seiner Zeit bombastischem

mittelt durch die darüber emporspriessende, durch zwei kleinere Voluten mit Akanthusblättern vorbereitete Blume, sowie die Bildung der grössern Eckvoluten hat nicht mehr ihres Gleichen.) Man vervollständige die innere und äussere Wandbekleidung am hintern Theil der Vorhalle, mit ihren anmuthigen Querbändern von Fruchtschnüren, Candelabern u. s. w. Man denke sich die drei Schiffe der Vorhalle mit drei parallelen, reichcassettirten Tonnengewölben bedeckt, über welchen sich noch jener Dachstuhl von vergoldetem Erz erhob, den Urban VIII einschmelzen liess. Vor Allem vergesse man Bernini's Glockenthürmchen. — Bei aller Pracht fand sich an dieser Vorhalle auch die Einfachheit an der rechten Stelle ein. Der innere wie der äussere Architrav hat nur die Profile, die ihm gehören; an seiner Untenseite ist nur eine Art von Rahmen als Verzierung angebracht; das äussere Hauptgesimse [1]) besteht nur aus den unentbehrlichen Theilen. Die Thüreinfassung, wahrscheinlich die ursprüngliche [2]) ist bei einem gewissen Reichthum doch einfach in ihren Profilen; die Bronzethür selbst mag zwar noch antik, doch aus beträchtlich späterer Zeit sein.

Am Hauptgebäude scheint aussen eine ehemalige Bekleidung von Stucco zu fehlen. Diesem Umstande verdanken wir den Anblick des vortrefflichen Ziegelwerkes, dergleichen beim Abfallen des Putzes von neuern Gebäuden wohl selten zum Vorschein kommen wird. Ob die Consolen, welche die Absätze der Stockwerke bezeichnen, die ursprünglichen sind, wissen wir nicht anzugeben.

Im Innern überwältigt vor Allem die Einheit und Schönheit des Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt. Die Gleichheit von Höhe und Durch-

---

Geschmack restaurirte, statt sich nach den so nahe liegenden Mustern zu richten.

[1]) Ob Kranzgesimse und Giebel noch von Agrippa's Bau herstammen, bleibt dahingestellt; sicher ursprünglich ist nur der Architrav.

[2]) Die prachtvollsten Thüreinfassungen des Alterthums haben wir nicht mehr oder nur in Bruchstücken. Ein solches, mit den schönsten Akanthusranken, welche in Schoten auslaufen, mit pickenden Vögeln u. s. w. findet sich in den Uffizien (äussere Vorhalle). Viel bescheidener, obwohl noch immer von grossem Reichthum, ist die vollständig erhaltene Thüreinfassung vom Porticus der Eumachia zu Pompeji (jetzt im Museum von Neapel als Eingang der Halle des Jupiter verwendet).

messer, gewiss an sich kein durchgehendes Gesetz der Kunst [1]), wirkt doch hier als geheimnissvoller Reiz mit. — Im Einzelnen aber möchte die Gliederung der Wand durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen fast das einzige sein, was von Agrippa's Bau noch übrig ist. Die Säulen und Pilaster dieser Nischen tragen zwar Capitäle von grosser Schönheit, doch nicht mehr von so vollendet reiner Bildung wie die der Vorhalle; auch die allzureiche, neunfache Cannelirung der Pilaster deutet wohl auf eine jener Restaurationen, deren von Domitian bis auf Caracalla mehrere erwähnt werden. Die beiden Gesimse, das obere und das untere, haben ihrer Einfachheit wegen noch eher Anspruch auf die Zeit Agrippa's, obwohl der Porphyrfries Einiges zu denken giebt. Entschieden spät, vielleicht aus der Zeit des Septimius Severus, sind die Säulen und Giebel der Altäre, wenn auch schon ursprünglich ähnliche an ihrer Stelle standen, als entsprechender Contrast zu den Nischen, wie es der römische Bausinn verlangte. Aus welcher Zeit die Bekleidung der untern Wandflächen mit Streifen und Rundflächen verschiedenfarbiger Steine herrühren mag, lässt sich schwer entscheiden; man hat sie z. B. in der Madeleine zu Paris etwas zu vertrauensvoll nachgeahmt. Die jetzige Bekleidung der Wandfläche des obern Stockes ist notorisch erst aus dem vorigen Iahrhundert; die ältern Abbildungen zeigen dort eine Pilasterreihe, als natürliche und wohlthuende Fortsetzung des Organismus im untern Stockwerk [2]). Endlich sind die Cassetten ihres jedenfalls prächtigen Metallschmuckes beraubt, doch auch noch in ihrer jetzigen Leere und Farblosigkeit von grosser Wirkung. Die Verschiebung ihrer Tiefe nach oben zu erscheint ursprünglich. Wer füllt aber das flache Rund, welches das Fenster umgiebt, mit den wahren alten Formen aus? Hier war für die ernste, monumentale Decoration der Anlass zur meisterlichsten Schöpfung gegeben. — Zum Beschluss machen wir noch auf eine Disharmonie aufmerksam, welche schon dem Baumeister Agrippa's zur Last fällt. Die Thürnische und, ihr gegenüber, die Altarnische mit ihren runden Wölbungen schneiden in das ganze Rund auf eine üble

[1]) Und an gothischen Kathedralen, wo sie vorkömmt, ohne Zweifel nur Sache des Zufalls.

[2]) Wo und wie die Karyatiden angebracht waren, von welchen die vaticanische (im Braccio nuovo) eine sein soll, ist gänzlich unbekannt.

Weise ein; es entsteht eine doppelt bedingte Curve, die das Auge nicht erträgt, sobald es sie bemerkt hat.

Nachbildungen des Pantheon können nicht gefehlt haben, und vielleicht wussten die römischen Nachahmer besser als Bianchi, der S. Francesco di Paola zu Neapel stückweise nach diesem Muster baute, auf was es im Wesentlichen ankam, nämlich auf die Einheit des Lichtes.

a Der runde Vorbau von SS. Cosma e Damiano am Forum ist ein antiker Tempel (wahrscheinlich der Penaten) mit ehemals reinem Oberlicht, aber kaum mehr kenntlich durch hohe Auffüllung im Innern (welche wahrscheinlich das scharfe Echo in der Mitte hervorgebracht hat) und durch eine im Mittelalter aus antiken Fragmenten an willkürlicher Stelle eingesetzte Thür. Von Thermenräumen u. dgl. mit Oberlicht wird weiter die Rede sein.

Der Ansatz der geradlinigen Vorhalle an den Rundbau ist an sich betrachtet immer disharmonisch und das Pantheon dürfte nicht als entschuldigendes Beispiel gelten, weil die Vorhalle erst ein späterer Gedanke, ein Pentimento ist, weil zwischen dem Rundbau und ihr die Bestimmung des Gebäudes verändert wurde. Wir werden sehen, wie bei spätern Gebäuden dieser Gegensatz aufgelöst und versöhnt wurde.

Die überwiegende Mehrzahl der römischen Tempel ist oder war, wie bemerkt, von der länglich viereckigen Art. An den vorhandenen Fragmenten soll hier nur das künstlerisch Bemerkenswerthe hervorgehoben werden.

b Weit der edelste Bau dieser Art ist der Tempel des Mars Ultor, welchen Augustus nach dem Siege über Antonius an der Rückwand seines Forums errichtete. Seine Mauern waren nicht aus Ziegeln, sondern aus mächtigen Travertinblöcken construirt mit einer Marmorbekleidung, von welcher noch der Sockel und einige der weitern Schichten erhalten sind. Die drei erhaltenen Säulen bestehen glücklicher Weise nicht aus Granit, sondern aus Marmor und sind von mustergültiger Cannelirung, ihre Capitäle trotz aller Entblätterung noch von überraschender Schönheit. Vom Gebälk ist nur der Architrav erhalten, der schönste aller römischen Bauten, an der Untenseite mit Recht un-

verziert. Unvergleichlich in ihrer Art ist die Innensicht der Decke des Porticus; die Querbalken mit einfacher Mäanderverzierung, die Cassetten dagegen mit reichprofilirter Vertiefung, aus welcher mächtige Rosetten niederschauen.

Es folgen die drei Säulen am Forum, früher als Tempel a des Jupiter Stator, jetzt bis auf Weiteres als Tempel der Minerva benannt [1]). Die Capitäle sind noch immer schön, doch nicht mehr von dem Lebensgefühl durchdrungen wie die oben erwähnten; der Architrav hat schon eine stark verzierte Unterseite und im mittlern seiner drei Bänder eine Blätterreihe. Die obern Theile des Gebälkes dagegen verdienen ihren Ruf vollständig.

Zu rein für die Zeit des Restaurators Septimius Severus und zu unrein für das Jahr der ursprünglichen Erbauung (12 v. Ch.) sind die drei Säulen am Abhang des Capitols gebildet, welche die b Ecke des Saturnstempels ausmachten. (Früher als Jupiter tonans benannt). Die Capitäle sind noch sehr schön, haben aber bereits eine Blätterverzierung an der Deckplatte, deren Function nur ein einfaches Profil verlangt und erträgt. An der Vorderseite ist, wie bei mehrern Kaiserbauten, der Organismus des Gebälkes einer grossen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister Aehnliches zu rechtfertigen glaubten. — Zwischen den Säulen sind, der steilen Lage wegen, Stufen angebracht, die den Anschein eines Piedestals hervorbringen.

Schon eine beträchtliche Stufe niedriger steht der Tempel der Schwester Trajans, Marciana, die jetzige römische Dogana di terra [2]); c der Architrav ist bloss zweitheilig, der Fries convex, das Zwischenglied zwischen beiden sehr schwer, die Untenseite des Architravs mit nichtssagenden Ornamenten bedeckt. (Das Obergesimse scheint dermassen modern überarbeitet, dass wir kein Urtheil darüber haben. Die Ansicht von der Seite, den eilf Säulen entlang, ist belehrend für die

---

[1]) Die allerneuste Benennung: T. des Castor und Pollux.

[2]) Früher hiess das Gebäude: Tempel des Antoninus Pius, und wäre demnach etwa unter Marc Aurel erbaut gewesen. Ich kenne die archäologischen Gründe für die jetzige Benennung nicht, glaube aber, dass die frühere besser zum Styl des Gebäudes passte. Für Trajan's Zeit sind die Formen wohl schon zu flau und ausgeartet. Vielleicht wurde der Tempel wohl zur Ehre Marciana's, aber erst lange nach ihrem Tode gebaut.

Anschwellung und Ausbauchung römischer Ordnungen. Der Unterbau muss sehr hoch gewesen sein, da er noch jetzt aus dem Boden ragt.)

a Von dem Wunderwerk Hadrian's, dem Tempel der Venus und Roma, sind nur Stücke der beiden mit dem Rücken aneinander gelehnten Cellen erhalten, nebst einem Theil der ungeheuern Unterbauten und Treppenrampen und einer Anzahl von Säulenfragmenten. Man frägt sich nur wo der Rest hingekommen? Was wurde aus der 500 Fuss langen und 300 Fuss breiten Halle von Granitsäulen, welche den Tempelhof umgab? was aus den 56 cannelirten Säulen von griechischem Marmor (jede sechs Fuss dick), welche, zehn vorn und zwanzig auf jeder Seite (die Ecksäulen beidemale gerechnet), das Tempeldach trugen, wozu noch acht innerhalb der vordern und der hintern Vorhalle kamen? wie konnte das Gebälk bis auf ein einziges, jetzt auf der Seite gegen das Colosseum eingemauertes Stück gänzlich verschwinden? — Wenn irgendwo, so äussert sich hier die dämonische Zerstörungskraft des mittelalterlichen Roms, von welcher sich das jetzige Rom so wenig mehr einen Begriff machen kann, dass es beharrlich die nordischen „Barbaren" ob all der gräulichen Verwüstungen anklagt. Wenn auch die 5 ½ Fuss dicke Marmormauer (denn hier waren es keine blossen Platten), welche die Ziegelmauer umgab, wenn die porphyrne Säulenstellung im Innern der beiden Cellen mit sammt dem Schmuck aller Nischen und der Bodenbekleidung geraubt wurde, so ist dies noch eher zu begreifen, weil es eine leichtere Aufgabe war. — Hadrian hatte bekanntlich den Tempel selber componirt und dabei auf einen höhern Totaleffekt des so wunderlich in zwei Hälften getheilten Innern aus irgendwelchen Gründen verzichtet. Wenn aber der Tempel selbst 333 Fuss lang und 160 Fuss breit war, so blieb, bei der oben angegebenen Ausdehnung der Halle des Tempelhofes auch für die Wirkung von aussen nur ein verhältnissmässig schmaler Raum übrig; der Beschauer konnte sich vorn oder hinten kaum 80 Fuss von einer Fassade entfernen, die vielleicht doppelt so hoch war (nämlich etwa so hoch als breit). Für den Anblick aus der Ferne war diess wohl gleichgültig, indem der Tempel mit seiner enormen Masse Alles überragte. — Welcher Ordnung seine Capitäle gewesen, ist unbekannt; der Wahrscheinlichkeit nach wird er hier bei den korinthischen aufgezählt. Die Halbkuppeln der beiden Ni-

schen haben nicht mehr quadratische, sondern rautenförmige Cassetten, welche mit denjenigen des Schiffes der Cella in offenbarer Disharmonie stehen, dennoch aber fortan kunstüblich wurden.

Der Tempel des Antoninus und der Faustina, ein Bau a Marc Aurels, ist für diese Zeit ein sehr schönes Gebäude. Die Cipollinsäulen sind zwar, um den prachtvollen Stoff ungestört wirken zu lassen, uncannelirt geblieben, tragen aber Capitäle, die bei einer fast totalen Entblätterung noch eine einst ganz edle Form ahnen lassen. Der Architrav ist nur noch zweitheilig, an der Unterseite mässig (mit Mäandern) verziert; der Fries, soweit er erhalten ist, enthält treffliche Greife, Candelaber und Arabesken; das Obergesimse, statt der Consolen mit einer weitvorragenden Hohlrinne versehen, ist noch einfach grossartig gebildet (nur an den Seiten sichtbar). Der Kernbau bestand wie beim Tempel des rächenden Mars aus Quadern (hier von Peperin), welche mit Marmorplatten überzogen waren.

Von den Gebäuden dieser Gattung ausserhalb Roms gehört der schöne Minerventempel von Assisi mit seiner vollständig erhaltenen b sechssäuligen Fronte noch in die bessere Zeit der korinthischen Bauordnung; die Formen sind noch einfach und ziemlich rein, der Giebel niedrig. Auch hier sind zwichen den Säulen Stufen angebracht, welche den Säulen das Ansehen geben, als ständen sie auf Piedestalen. Und in der That hat man diesen Zwischenstücken der Basis ein besonderes kleines Gesimse gegeben, welches besagten Anschein noch erhöht. Allein an keinem einzigen Tempel haben die Säulen wirkliche Piedestale; diese entstehen erst, wo weit auseinanderstehende Säulen zur Decoration einer dazwischen liegenden Bauform, z. B. eines Bogens dienen müssen und doch, um anderweitiger Gründe willen, nur mässige Dimensionen haben dürfen, welchen man durch einen Untersatz nachzuhelfen genöthigt ist.

Ausser den genannten Tempeln wird man noch an vielen ältern Kirchen Italiens einzelne Säulen und Gebälkstücke von Tempelruinen in die jetzige Mauer aufgenommen finden, allein sehr selten an ihrer echten alten Stelle und kaum irgendwo so, dass sich auf den ersten Anblick der ehemalige Organismus und seine Verhältnisse errathen

a liessen. An **S. Paolo in Neapel** stehen von der Colonnade des Dios-
kurentempels, die noch im XVII. Jahrhundert fast vollständig zu sehen
b war, nur noch zwei korinthische Säulen. Den **Dioskurentempel**
in Cora muss man aus zwei korinthischen Säulen mit einem Gebälk-
c stücke ergänzen. Der grosse **Fortunentempel von Palestrina**
ist mit all seinem Terrassen- und Treppenwerk von einem Theil des
jetzigen Städtchens völlig überbaut; ehemals vielleicht eine der präch-
d tigsten Anlagen der alten Welt. Der Dom von **Terracina** ist in
die Trümmer eines korinthischen (?) Tempels, wahrscheinlich des Ju-
piter Anxur hineingebaut, von welchem noch der Unterbau und zwei
Halbsäulen (hinten) eine bedeutende Idee geben.

Vorzüglich durch die Anlage bedeutend ist der ebenfalls korinthi-
e sche **Herculestempel zu Brescia**; an einen Abhang gelehnt und
desshalb mehr Breitbau als Tiefbau, ragt er mit seinen drei Cellen
auf hohen Substructionen; der Porticus tritt in der Mitte um zwei
Säulen vor, und an diesen Vorbau setzt dann die breite Treppe an.
Von den Säulen und den Mauern der (jetzt innen zum Museum be-
nützten) Cellen ist so viel erhalten, dass das Auge mit dem grössten
Vergnügen sich den ehemaligen, hochmalerischen Anblick des Ganzen
vergegenwärtigen kann.

Von den Tempeln in **Pompeji** erhebt sich, seit dem Verschwin-
den des altdorischen Heraklestempels, keiner über ein bescheidenes
Maass; ihre Säulen, meist aus Ziegeln mit Stuccoüberzug, sind in so
beschädigtem Zustand auf unsere Zeit gekommen, dass bei mehreren
f selbst die Ordnung zweifelhaft bleibt, der sie angehörten. Der Jupiter-
tempel auf dem Forum hat noch Reste seiner korinthischen Vorhalle
(ausser der schon erwähnten ionischen Ordnung im Innern); allein das
Material gestattete nicht diejenige freie und lebendige Durchbildung,
welche das korinthische Capitäl, das Lieblingskind des weissen Mar-
mors, verlangt. Pompeji liefert hier, wie in mancher andern Bezie-
hung, wichtige Aufschlüsse darüber, wie die Alten auch mit geringen
Mitteln einen erfreulichen Anblick hervorzubringen wussten. Allerdings
muss das Auge hier (wider Erwarten) gar Vieles restauriren, indem
die vielleicht meistentheils hölzernen Gebälke verschwunden und die

Säulen halb oder ganz zertrümmert sind: allein schon der Gedanke an
das ehemalige Zusammenwirken der Tempel und ihrer Höfe mit Hallen
und Wandnischen ergiebt einen grossen künstlerischen Genuss. (Tem- a
pel der Venus, des Mercur oder Romulus, der Isis.) Man kann sich b
genau überzeugen, aus welcher Entfernung der Baumeister seinen Tem-
pel betrachtet wissen wollte, und wie wenig ihm der perspectivi-
sche Reiz, der sich ja hier in so vielen Privathäusern auf einer an-
dern Stufe wiederholt, etwas Gleichgültiges war. (Von dem hübschen
Fortunentempel, welcher ohne Hof an einer Strassenecke frei heraus- c
ragt, ist leider die Vorhalle ganz verschwunden.) Allerdings zeigt sich
nur weniges von Stein und fast nichts von Marmor, aber das Ziegelwerk[1])
ist fast durchgängig trefflich und der dick darauf getragene Mörtel und
Stucco von einer Art, welche den Neid aller jetzigen Techniker erre-
gen mag. Die Formen zeigen wohl oft, wie z. B. am Isistempel, eine d
barocke Ausartung, doch mehr die untergeordneten als die wesentlichen.
Was die Hallen der Tempelhöfe (und der zum Verkehr bestimmten
Räume überhaupt) betrifft, so vergesse man nicht, dass hier das Be-
dürfniss weitere Zwischenräume zwischen den Säulen verlangte als man
an der Säulenhalle des Tempels selbst gut heissen würde, und dass
hier wahrsheinlich schon die Griechen selbst mit dem vernünftigen Bei-
spiel vorangegangen waren. Sich zum Sklaven einmal geheiligter Bau-
verhältnisse zu machen, sieht ihnen am allerwenigsten ähnlich.

Von **Rundtempeln** mit umgebender korinthischer Säulenhalle
sind uns durch eine Gunst des Geschickes zwei verhältnissmässig gut
erhaltene übrig geblieben, in welchen diese überaus reizende Bauform
noch ihren ganzen Zauber ausspricht. Aus guter, vielleicht hadriani-
scher Zeit stammt der **Vestatempel zu Tivoli**, welcher nicht nur e
die meisten seiner cannelirten Säulen, sondern auch die schöne Decke
des Umganges mit ihren Cassetten und das Meiste des Gebälkes sammt

[1]) Das so hübsch aussehende „Opus reticulatum", welches hier und an andern Römerbauten überall vorkömmt — schräg über einander liegende quadratische Backsteinenden — war nicht bestimmt gesehen zu werden, sondern den Mörtel zu tragen.

a dem verzierten Fries noch aufweist. Am sog. Tempel der Vesta (nach jetziger Ansicht der Cybele) zu Rom fehlt sogar von den schlanken, dicht gestellten zwanzig Säulen nur eine, aber dafür das ganze Gebälk; von der vierstufigen Basis sind wenigstens noch Stücke sichtbar. Nach den Capitälen zu urtheilen gehört das Gebäude etwa in das III. Jahrhundert; der Kelch greift mit seinem Rande nicht mehr über den Rand der ziemlich dick gebildeten Deckplatte und die Ausführung der Blätter hat schon etwas leblos Decoratives. Die Seitenfenster erklären sich vielleicht durch die Kleinheit beider Gebäude, in welchen unter einer Kuppelöffnung kein Gegenstand vor dem Wetter sicher gewesen wäre; doch bleiben sie immer auffallend.
b Von dem runden Serapistempel zu Pozzuoli mit seiner vierseitigen Hofhalle stehen nur noch die berüchtigten drei Säulen, über deren von Seeschnecken ausgefressenen obern Theil sich die neapolitanische Gelehrsamkeit noch immer den Kopf zerbricht. (Das Seewasser zwischen dem Tempel und der Halle, welches den malerischen Effekt so sehr erhöht, ist erst in neuerer Zeit eingedrungen.)

Ganz kleine Rundtempel fielen wohl eher der zierlichen ionischen als der korinthischen Ordnung zu, deren Capitäl eine gewisse Grösse verlangt, wenn sein inneres Gesetz sich klar aussprechen soll[1]. So
c scheint das Tempelchen im Klosterhof von S. Niccolò a' Cesarini
d zu Rom (vier Säulenstücke) und das sog. Puteal beim Heraklestempel zu Pompeji (acht untere Enden) ionischer Ordnung gewesen zu sein. Moderne Nachahmungen wie die beiden Rundtempelchen ohne
e Cella in der Villa Borghese geben nur einen sehr bedingten Begriff von der Anmuth antiker Ziergebäude dieser Art, auch wenn sie (wie die genannten) aus antiken Bruchstücken zusammengesetzt sind.

Tempel von Composita-Ordnung wüssten wir keine zu nennen, wie denn diese Ordnung überhaupt mehr die der Triumphbogen und

---

[1]) Indess hatte sich aus guter griechischer Zeit ein einfacheres korinthisches Capitäl erhalten, welches für solche kleinere Aufgaben sehr wohl passte. Es hat bloss vier Blätter, welche gleich die Eckvoluten tragen; zwischen ihnen
a unten Eier, oben am Kelche Palmetten. In S. Niccolò in Carcere zu Rom haben sich von einem der Tempel, welche in diese Kirche verbaut sind, noch fünf Säulen mit solchen Capitälen gerettet. Der noch sehr guten Detailbildung gemäss möchten sie dem II. Jahrhundert angehören.

Paläste scheint gewesen zu sein. (Eine Anzahl Composita-Capitäle a in der Kirche Ara Celi zu Rom.)

Weit die grösste Anzahl erhaltener antiker Säulen, wohl in der Regel von Tempeln, findet man in den christlichen Basiliken Italiens, wo sie Mittelschiff und Vorhalle tragen, auch wohl auf alle Weise eingemauert stehen. Beim Sieg des Christenthums waren gewiss die heidnischen Tempel überall die ersten Gebäude, welche ihren Schmuck für die Kirchen hergeben mussten. Die ältern Basiliken, aus dem ersten christlichen Jahrtausend, da die Auswahl noch grösser war, ruhen in der Regel auf den ehemaligen Aussensäulen von einem antiken Gebäude, welche sich desshalb gleich sind und identische Capitäle haben. (Glänzendes Beispiel: S. Sabina auf dem Aventin). Später war man b schon genöthigt, Säulen von verschiedener Ordnung und Grösse von verschiedenen Gebäuden zusammen zu lesen, die einen zu kürzen, die andern durch Untersätze zu verlängern und mit barbarisch nachgeahmten Capitälen nachzuhelfen. — So wurden wohl die Tempel zu Kirchen umgewandelt, aber in einem ganz andern Sinne als man sich es wohl vorstellt. — Wir zählen diese Bauten nicht hier auf, weil ihr wesentliches Interesse eine andere Stelle in Anspruch nimmt und weil die Detailbildung, namentlich an den korinthischen Säulen der Basiliken ausserhalb Roms, selten oder nirgends so vollkommen rein und schön ist, dass sie schon hier als klassisch erwähnt zu werden verdiente.

So gross nun der Verbrauch von Tempelsäulen für die Kirchen sein mochte, so weit man herkam, um in Rom Säulen zu holen [1]), so ist doch das gänzliche Verschwinden vieler Tausende derselben immer noch eine unerklärte Thatsache. Rechne man hinzu die verlornen Gebälke, deren einzelne Theile doch, vom Architrav bis zum Kranzgesimse, also oft in einem Durchmesser bis zu sechs Fuss, aus Einem Stück gearbeitet wurden und sich, wenn sie noch da wären, bemerklich machen müssten. Neben den zwei Riesenfragmenten vom Son-

---

[1]) Bekanntlich geschah dies z. B. durch Carl den Grossen. — Noch im XII. Jahrhundert hing es an einem Haar, dass nicht für den Neubau von S. Denys bei Paris die Säulen fertig von Rom bezogen wurden.

a nentempel Aurelians (im Garten des Palazzo Colonna zu Rom)
fragt man sich unwillkührlich, wo der Rest hingekommen. Vieles mag
allerdings noch unter der jetzigen Bodenfläche übereinandergestürzt
liegen, sonst aber darf man etwa vermuthen, dass das mittelalterliche
Rom seine Kalköfen mit dem antiken Marmor gespeist habe.

An die Tempel schliessen sich von selbst die Grabmäler an,
welche ja in gewissem Sinne wahre Heiligthümer der Manen waren.
Wir übergehen die altitalischen mit ihrer jetzt meist sehr formlosen
Kegelgestalt [1]) oder ihren Felsgrotten und Gewölben, um uns den Werken
einer durchgebildeten, frei schaltenden Kunst zuzuwenden.

Diese behielt zunächst, für die Gräber der Grossen dieser Erde,
die runde Gestalt bei und gab ihr den Charakter eines mächtigen Baues
b mit griechischen Formen. So ist das Grab der Cäcilia Metella an
der Via Appia vor Rom ein derber Rundbau auf viereckigem Untersatz,
mit dem bekannten schönen Fries von Fruchtschnüren und Stierschädeln,
innen mit einem konischen Gewölbe. Aehnlich (?) das des Mu-
c natius Plancus zu Gaeta. — Noch viel herrlicher aber waren die
Grabmäler ausgestattet, welche Augustus und Hadrian für sich und
ihre Familien bauten. Freilich verräth deren jetzige Gestalt — der
d sog. Correo und die Engelsburg — nicht mehr viel von der ehemaligen
terrassenweisen Abstufung mit rund herum gehenden Säulen-
e hallen und Baumreihen bis zur Kuppel empor. (Das runde Mausoleum
der Kaiserinn Helena, jetzt Tor Pignattara vor Porta maggiore,
lohnt in seinem jetzigen Zustande den Besuch nur noch für den Forscher.
f Ein grosses rundes Denkmal nebst einem andern, thurmartigen, steht
zu Conochia, zwischen Alt-Capua und Caserta.)

Eine jetzt vereinzelt stehende Grabform (die aber früher noch in
g Rom ihres Gleichen hatte) ist die Pyramide des Cajus Cestius, bei
Porta S. Paolo: die Grille eines reichen Mannes, vielleicht angeregt
durch Eindrücke des damals neu eroberten Aegyptens. Wie die colossale
Bildsäule des Verstorbenen und die noch jetzt in Resten vor-

---

a [1]) An dem sog. Grabmal der Horatier und Curiatier vor Albano ist die Bekleidung des Untersatzes und der fünf Kegel fast ganz modern.

handene Säulenstellung mit der so unzugänglichen Pyramidalform in einige Harmonie gebracht war, lässt sich schwer errathen.

Sonst war für reichere Privatgräber die viereckige Capelle mit einer Halle von vier Säulen, oder zwei Pfeilern und zwei Säulen, auch bloss mit Pilastern, oft auf hohem Untersatz, der beliebteste Typus. Das Innere bestand entweder bloss aus einer kleinen untern Grabkammer mit Nischen, oder auch noch aus einem obern gewölbten Raum. Dieser Art sind sehr viele von den Gräbern an der Via Appia wenigstens gewesen, denn die Zerstörung hat an keinem einzigen die Steinbekleidung verschont, so wenig als an den sog. Gräbern des Ascanius und des Pompejus bei Albano, an dem des Cicero bei Mola di Gaeta und an so vielen andern. Am besten ist es einzelnen grossentheils von Backsteinen errichteten Grabmälern ergangen, wie z. B. demjenigen beim Tavolato vor Porta S. Giovanni, und dem fälschlich so benannten Tempel des Deus rediculus (am Wege zur Grotte der Egeria). Hier sind nicht bloss die Mauern, sondern auch die (allerdings unreinen) baulichen Details von einem Stoff gebildet, der nicht wie die verschwundenen Marmorvorhallen die Raubsucht reizte und vermöge höchst sorgfältiger Bereitung den Jahrtausenden trotzen kann. (Bezeichnend: die möglichste Dünnheit und daher gleichmässige Brennung des Backsteins; Zusammensetzung sogar der Zierrathen aus mehrern Platten.) — Ganz wohl erhalten ist nur der sog. Bacchustempel, aus später Kaiserzeit (als Kirche: S. Urbano, über dem Thal der Egeria), welcher noch seine vollständige Fassade mit Säulen und Pilastern, sein Untergeschoss mit den Grabresten und sein Obergeschoss mit cassettirtem Tonnengewölbe besitzt, zugleich aber durch den schweren Aufsatz zwichen dem Gebälk und dem backsteinernen Giebel Anstoss giebt. — (Eine Spielerei wie das Grab des Eurysaces an der Porta Maggiore zeigt nicht weniger als die Pyramide des Cestius, dass der Aberwitz im Gräberbau nicht ausschliesslich eine Sache neuerer Jahrhunderte ist.)

Alles erwogen, möchten diese Gräber in Capellenform das Beste gewesen sein, was sich in dieser Gattung schaffen liess. Sie sind Collectivgräber und enthalten, nach der schönen Sitte des Alterthums, die Nischen für die Aschenkrüge ganzer Familien, auch wohl ihrer Freigelassenen auf einem verhältnissmässig sehr kleinen Raum bei-

a sammen. Auf dem neuen Campo Santo bei Neapel und anderswo hat man dieses Motiv wieder aufgegriffen und sowohl Familiengrüfte als auch Grabcapellen für die Mitglieder der sog. Confraternitäten in Form von kleinen Tempeln errichtet. Trotz der meist sehr oberflächlich gehandhabten antiken Nachahmung ist jenes Camposanto jetzt der schönste Kirchhof der Welt, auch ganz abgesehen von seiner Lage. Andere Kirchhöfe, deren Werth in den prächtigsten Separatgräbern besteht, werden ihn in der Wirkung nie erreichen. Und wie viel grösser würde diese noch sein, wenn man die echten griechischen Bauformen angewandt und nicht ein abscheulich missverstandenes Gothisch neben die lahme Classicität hingesetzt hätte.

Ohne allen baulichen Schmuck erscheinen (wenigstens jetzt) einige sog. Columbarien, unterirdische Kammern mit bisweilen äusserst zahlreichen Nischen (bis auf 150) für die Aschenkrüge. So dasjenige
b für die Dienerschaft des augusteischen Hauses an der Via Appia (inner-
c halb Porta S. Sebastiano) und dasjenige in der Villa Pamfili. Ihre innere Verzierung besteht, z. B. beim letztern, in einem gemalten Fries, anderswo in Arabesken an der gewölbten Decke u. s. w.

d Endlich bietet uns die Gräberstrasse Pompeji's eine ganze Anzahl der verschiedensten Grabformen dar, Capellen, Altäre, halbrunde Steinsitze u. s. w. Die neuere Decoration, in ihrer Verlegenheit um würdige Gestaltung der letzten Ruhestätte, hat sich oft hieher an die Heiden gewandt, um sich Rathes zu erholen, und unsere nordischen Kirchhöfe sind damit nur noch bunter geworden. Die Alten werden uns aus der Grabmäleranarchie, in die wir aus innern Gründen unserer Bildung verfallen sind, nie heraushelfen, so lange wir ihnen nur den Zierrath und nicht das Wesentliche absehen, nämlich das Collectivgrab. Dieses ist freilich am ehesten bei der Leichenverbrennung mit mässigen Mitteln schön auszuführen, und unsere Sitte verlangt beharrlich die Beerdigung, ohne darauf zu achten, welches Schicksal später die Gebeine zu treffen pflegt, sobald ein Kirchhof einer andern Bestimmung anheimfällt, und wie viel sicherer die Aschenkrüge in einem verschlossenen kleinen Gewölbe geborgen sind. — Seit dem II. Jahrhunderte kamen mit der Beerdigung die Sarcophage wieder in Gebrauch, welche theils im Freien, theils in unterirdischen Grüften, theils in Grabgebäuden wie die bisher üblichen gestanden haben mögen.

(Der Verfasser gesteht, keinen heidnischen Sarcophag an der ursprünglichen Stelle gesehen zu haben.) Römisch-christliche Mausoleen werden an einer andern Stelle besprochen werden.

Auf die Grabdenkmäler mögen die Ehrendenkmäler am schicklichsten folgen. Wir sehen einstweilen ab von den Ehrenstatuen, welche von hoher Basis herab die Plätze der Städte beherrschten (man vergleiche die Basen auf dem Forum von Pompeji, etc.) und beseitigen auch einige sehr entstellte Baulichkeiten: Das Denkmal des augusteischen Krieges gegen die Alpenvölker zu Turbia bei Monaco (jetzt bloss ein vierseitiger thurmartiger Mauerkern); die Trofei di Mario, d. h. die einst plastisch geschmückte dreitheilige Fronte eines Wassercastells der Aqua Julia in Rom (unweit hinter S. Maria maggiore), u. dgl. m. Von den Säulen des Trajan und des Marc Aurel wird bei Anlass der Sculptur weiter die Rede sein; hier sind sie zu erwähnen als sehr unglückliche Versuche, einer ungeheuern Masse bildlicher Darstellungen einen möglichst compendiösen Träger oder Raum zu verschaffen. Die Säule musste hiezu ihrer Bestimmung, welche das Tragen eines Gebälkes ist, entfremdet und mit spiralförmigen, also fast wagrechten Linien umgeben werden, die ihrem innern Sinn geradezu widersprechen; die so angebrachten Sculpturen aber geniesst auch das schärfste Auge nicht mehr. Doch muss man anerkennen, dass wenigstens das Capitäl sehr angemessen als blosser verzierter Säulenabschluss, als Echinus mit Eierstab, nicht als Ueberleitung der Tragekraft gebildet ist. (Die zwischen beiden Denkmälern zeitlich in der Mitte liegende Säule des Antoninus Pius bestand aus einem glatten Granitschaft, auf einem Marmorpiedestal mit Sculpturen, welches letztere allein noch erhalten ist. Die Säule des Phocas auf dem Forum wurde von einem Gebäude des II. Jahrhunderts geraubt, um im VII. Jahrhundert als Ehrendenkmal zu dienen; die Columna rostrata des Duilius aber, in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, wurde im XVI. Jahrhundert der alten Inschrift zu Liebe aus der Phantasie hinzugeschaffen.)

Auch von den **Obelisken** muss hier die Rede sein, obschon sie im alten Rom nicht zu abgesonderten Denkmälern dienten, wofür sie sich auch sehr wenig eignen, sondern vielmehr zum bedeutungsvollen Schmuck von Gebäuden. Sie hielten Wache am Eingange des Mausoleums des Augustus; sie standen auf der Mitte der Mauer (Spina), welche die Cirken der Länge nach theilte; einer warf auch, gewiss von angemessenem baulichem Schmuck umgeben, als Sonnenzeiger seinen Schatten auf das Marsfeld. Wahrscheinlich gaben ihnen schon die Römer senkrechte Piedestale zur Unterlage, während ihre höchste formale Wirkung im alten Ägypten gewiss darauf beruhte, dass sie erstens ganz aus Einem Steine bestanden und zweitens mit ihren schiefen Seitenflächen bis auf die Erde reichten. Das Wesentliche aber war, in Rom wie im alten Ägypten, die Aufstellung im Zusammenhang mit einem monumentalen Bau. Neuere wundern sich bisweilen mit Unrecht, wenn ein aus hunderten von Steinen zusammengesetzter Obelisk, einsam in die Mitte eines grossen viereckigen Platzes einer modernen Hauptstadt hingestellt, trotz aller Höhe und trotz allen Ornamenten nur als reinster Ausdruck der langen Weile wirkt [1]).

Weit die wichtigsten Kaiserdenkmäler, mit Ausnahme jener beiden Spiralsäulen, sind die **Triumphbogen**, eine echt italische, und zwar etruskische Form des Prachtbaues, welche uns zugleich den Sinn römischer Decoration deutlicher offenbart als die meisten sonstigen Ueberreste. — Das einfache oder dreifache Thor erhielt eine Bekleidung architektonischer und plastischer Art, die allerdings nicht aus

---

[1]) Bei diesem Anlass darf man fragen: wer hat die Obelisken umgestürzt und bloss den von S. Peter auf seiner Spina (in der Nähe der jetzigen Stelle) stehen lassen? Erdbeben oder Fanatiker waren es nicht, denn diese hätten auch gar vieles andere umstürzen müssen, das noch aufrecht steht. Ich rathe unmassgeblich auf mächtige Schatzgräber in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters (etwa im X. Jahrhundert) und erinnere an die fast durchweg arg zerstörten und desshalb abgesägten untersten Theile, wo man den Obelisken mit Feuer und allen möglichen Instrumenten zugesetzt haben mag. Den von S. Peter schützte dann wahrscheinlich die Nachbarschaft des Heiligthumes, oder die mehrmalige Enttäuschung.

dem Innern kommt, sondern wie eine glänzende Hülle herumliegt, in
dieser Gestalt aber die Kunst doch immer beherrschen wird.

Die Provinzen enthalten fast lauter einfachere Bauten dieser Art,
welche zugleich der Zeit nach zu den frühesten gehören. So die Bogen
des Augustus in Aosta, Susa, Fano und Rimini, mit zwei korin- a
thischen Säulen oder Halbsäulen und einem Gesimse nebst Giebel oder
flachem Aufsatz (Attica). Sehr edel, schlank und einfach der mar-
morne Bogen Trajans am Hafen von Ancona, einzeiner (bronze- b
ner?) Zierrathen beraubt, ohne Zweifel auch der Bildwerke, mit wel-
chen man sich das Dach jedes Triumphbogens bekrönt denken muss.

In Rom beginnt die Reihe (abgesehen von dem sehr entstellten c
und wahrscheinlich späten Drususbogen) mit dem berühmten Denk-
mal des Titus, welches unter Pius VII bescheiden und zweck- d
mässig restaurirt wurde. An dem echten mittlern Stück sind, in rich-
tiger Würdigung der Kleinheit des Ganzen, blosse Halbsäulen (von
Composita Ordnung) angebracht, welche unten keines besondern Piede-
stals, sondern nur des durchgehenden Sockels bedurften. Die Ein-
fassung des Bogens selbst, wie gewöhnlich mit der Gliederung eines
Architraves, ist hier einfach und edel, der Schlussstein als eine
prächtige Console gestaltet. Im Innern des Bogens sind die Cassetten
von der schönsten Art, ebenso aussen das Hauptgesimse mit dem figu-
renreichen Fries. (Über die Sculpturen dieses und der folgenden Mo-
numente siehe unten.) Die Flächen neben und seitwärts über dem
Bogen selbst waren nicht mit Reliefs geschmückt, wie an dem sonst
ähnlich angelegten Trajans-Bogen von Benevent, sondern glatt und mit e
zwei Fensternischen versehen, wie alte Fragmente beweisen; die Mitte
der Attica nimmt die Inschrift ein, die noch jetzt an der Seite gegen das
Colosseum echt erhalten ist. (An der andern Seite war sie einst iden-
tisch wiederholt.) Zur Vollendung des Eindruckes gehört unbedingt
noch der eherne Wagen des Imperators mit der Victoria und dem
Viergespann oben auf dem Dache.

Den reichern, dreithorigen Typus vertritt zunächst der Bogen des f
Septimius Severus. Hier haben wir zwar nicht das älteste Bei-
spiel, aber zufällig den ersten Anlass zur nähern Erwähnung für eine
den Römern eigene Bauform, die vortretenden Säulen auf Piedestalen,
welchen oben ein ebenfalls vortretendes (vorgekröpftes) Gebälkstück ent-

spricht; auf diesem letztern fand sich die wirkungsreichste Stelle für ein decoratives Standbild. Der überaus reiche und prächtige Effect solcher Säulen, wenn man sich eine ganze Reihe derselben an einer Mauer fortlaufend denkt, lässt es wohl vergessen, dass der Zierrath ein rein willkürlicher ist und mit dem innern Organismus des Gebäu-des nichts zu schaffen hat; es ist die dem Auge angenehmste Bele-bung der Wand mit schönen, reichschattigen Einzelformen, die sich ersinnen lässt. Sie entstand, wie oben (Seite 23) bemerkt, sobald weite Intervalle mit Säulen decorirt werden mussten. Die vortretende Säule selbst erhielt hinter sich, bisweilen auch zu beiden Seiten, einen oder drei analog gebildete Pilaster zur Begleitung, welche die Wand an-genehm unterbrechen. — Am Severusbogen sind allerdings die Details mit ermüdendem Reichthum und schon etwas lahm gebildet; auch stört die Inschrift, welche prahlerisch die ganze Breite der Attica einnimmt. Ehemals mochten die Statuen gefangener Partherkönige auf den Gesimsen der vier vortretenden Säulen die Eintönigkeit eini-germassen aufheben.

Das Ehrenthor, welches die Goldschmiede in Rom demselben
a Kaiser und seinem Hause errichteten, ist ein Beleg dafür, wie unbedenk-lich und beliebig die Baukunst zu Anfang des III. Jahrhunderts mit ihren Formen wenigstens im Kleinen umging, indem sie dieselben mit Zierrathen aller Art anfüllte. Die Renaissance berief sich in der Folge
b auf dergleichen. — Der Bogen des Gallienus ist im Gegensatze hiezu fast nüchtern einfach, kommt aber als Bau eines Privatmannes hier kaum in Betracht.

Es folgt der Bogen Constantins d. Gr., bekanntlich plastisch
c ausgestattet mit dem Raub von einem bei diesem Anlass zerstörten Bogen Trajans, der vielleicht, doch gewiss nicht durchgängig, auch als bauliches Vorbild diente und wohl auch manche einzelne Baustücke hergab. Wenigstens contrastirt z. B. die Roheit des Obergesimses der Piedestale, das derbe Sichvorschieben des Architravs u. dgl. stark mit andern, viel bessern Details, z. B. mit den hier noch korinthischen Capitälen. Über den vortretenden Gesimsen derselben finden sich noch die Statuen an ihrem ursprünglichen Platze, unseres Wissens das ein-zige erhaltene Beispiel. Es wäre interessant zu ermitteln, ob die runden Reliefs am untergegangenen Trajansbogen dieselbe Stelle einnahmen wie

hier. — Im Mittelthor an den Pfosten bemerkt man Nietlöcher für bronzene Trophäen.

Der räthselhafte Janusbogen, als ein Obdach für die Kaufleute a
des damaligen Forum boarium betrachtet, giebt sich seiner mächtigen Construction zufolge eher als das Erdgeschoss eines Thurmes kund, welcher aus irgend einem wichtigen Grunde gerade hier stehen und doch den Verkehr nicht stören sollte. Seine äussere Bekleidung mit Reihen theils tiefer theils flacher Nischen mit halbrundem Abschluss ist eine kindisch müssige, die Formation aller Gesimse eine ganz lahme und leblose, für welche auch die späteste Kaiserzeit kaum schlecht genug ist. Um die fehlende Bekleidung mit vortretenden Säulchen und Giebelchen möchte es kaum Schade sein.

Die Thore der Römer, sämmtlich rundbogig, sind hier nur in so weit zu erwähnen, als sich in ihnen eine entschiedene künstlerische Absicht ausdrückt; das gewöhnliche Thor, als Glied der Stadtmauer gehört in das Gebiet der Alterthumskunde. Doch muss schon hier bemerkt werden, dass wo es irgend anging, ein Doppelthor, für die Kommenden und für die Gehenden errichtet wurde.

Sehr alterthümlich, obschon erst aus der Zeit des Augustus, ist die
Decoration der Porta Augusta in Perugia, ionische Pilaster an b
der Attica und Schilde dazwischen. Die Porta Marzia, deren Bogen c
man in die Mauer des Castells derselben Stadt eingelassen sieht, könnte trotz ihres kindlichen und desshalb für altetruskisch geltenden Aussehens gar wohl ein Bau der spätesten Kaiserzeit sein.

Von den Thoren Roms haben nur sehr wenige, und diese nur den über sie gehenden Wasserleitungen zu Liebe den Umbauten des fünften und der folgenden Jahrhunderte entgehen können. Von höherm
monumentalem Werthe ist bloss die Porta maggiore, ein (noch jetzt d
hohes) Doppelthor mit drei Fensternischen nebst Giebeln und Halbsäulen innen und aussen[1]; der Oberbau besteht aus den Wänden der Aquäducte mit den Inschriften.

[1]) Diese Säulenstellungen neben und zwischen den Thoren sind wohl nicht aus der Zeit des Claudius, sondern aus dem III. Jahrhundert, wie die Capitäle

a Die antiken Thore von **Spoleto** sind einfache Bogen, diejenigen
b von **Spello** nicht viel mehr. Ein Doppelthor, mit einer von reichverzier-
c ten Fenstern und Nischen durchbrochenen Obermauer, die **Porta de'
Borsari in Verona**, aus der Zeit des Gallienus, ist sowohl in der
Anlage als in der Decoration ein Hauptzeugniss für die spielende Aus-
artung, welche sich im III. Jahrhundert der Baukunst bemächtigt hatte.
d Der **Arco de' Leoni**, die erhaltene Hälfte eines Doppelthores, eben-
falls aus gesunkener Zeit, ist doch nicht ganz in dem kleinlichen Geist
der Porta de' Borsari erfunden; die obere Nische, für deren Einfassung
hier die reichste Form, die spiralförmig cannelirte Säule, aufgespart
ist, konnte mit einer plastischen Gruppe versehen eine ganz gute ab-
schliessende Wirkung machen. — Ein drittes veronesisches Denkmal,
e der **Arco de' Gavi**, in der Nähe des Castel vecchio, wurde 1805
zerstört. Nachbildungen desselben erkennt man in verschiedenen Al-
tären der Renaissance-Zeit, welche dieses Gebäude sehr schätzte; dahin
f gehört z. B. der Altar der Alighieri im rechten Querschiff von S. Fermo,
von einem Abkömmling Dante's, welcher selbst Baumeister war; und
g der vierte Altar rechts in S. Anastasia.

---

und Profile beweisen; — sie sind ferner nicht geflissentlich theilweise roh gelassen, sondern unvollendet; wären sie aus dem ersten Jahrhundert, so hätte man auch Zeit und Kraft gefunden, sie auszumeisseln; wären sie absichtlich so gelassen, so wäre dies consequenter und nicht so ungleich und principlos geschehen. Die Architekten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, welche mit Berufung auf dieses Denkmal ihre sog. Rustica-Säulen schufen, haben sich doch wohl gehütet, die Säulen der Porta maggiore so nachzuahmen wie sie wirklich sind.

* Ebenso wird man sich beim Amphitheater von Verona leicht überzeugen können, dass die rohen Theile an dem vorhandenen Bruchstück der äussern Schale eben nur einstweilen roh gelassen worden waren. Die Steinschichten sind schon zu ungleich, um mit ihren rohen Flächen absichtlich als echte Rustica zu wirken; denn diese verlangt die Gleichmässigkeit schon als Vorbedingung der Festigkeit, welche symbolisch ausgedrückt werden soll. Gleichwohl mussten hier die unfertigen Pilaster mit fertigen Capitälen als Vorbild der Rusticapilaster dienen, wie die Säulen an Porta maggiore als Vorbild der Rusticasäulen.

Es soll damit nicht geläugnet werden, dass für ungegliederte Flächen auch die Römer bisweilen absichtlich die Quader in rohgemeisseltem Zustande lassen mochten, und dass ihnen die specielle Wirkung, die dabei zum Vorschein kam, nicht ganz entging.

Das Bild des römischen Thorbaues in seiner imposantesten Gestalt vervollständigt sich erst aus einer sehr späten Nachahmung, etwa des VI. Jahrhunderts, nämlich der Porta Nigra zu Trier. Nur hier sieht man, welcher Ausbildung der Doppeldurchgang, zum breiten Bau mit zwei durchsichtigen Obergeschossen vertieft und mit zwei halbrunden Vorbauten nach aussen bereichert, fähig war. Auch sonst enthält das alte Gallien stattlichere Thore als das römische Italien.

Die einfachsten Nutzbauten nehmen unter römischen Händen wenn nicht einen künstlerischen, doch immer einen monumentalen Charakter an. Das Princip, von allem Anfang an so tüchtig und solid als möglich zu bauen, deutet auf einen Gedanken ewiger Dauer hin, dessen sich unsere Zeit bei ihren kolossalsten Nutzbauten nicht rühmen kann, weil sie in der That nur „bis auf Weiteres", mit Vorbehalt möglicher neuer Erfindungen und der betreffenden Veränderungen baut. Ihre Gebäude geben auch nur selten das echte Gefühl des Ueberflusses der Mittel, schon weil sie Werke der Speculation und der Soumission sind. Nach diesem Maasstab hört man bisweilen von Fremden in Rom z. B. die ungeheuern Aquäducte beurtheilen, welche die Campagna durchziehen. Wozu von vornherein so viel Wasser nach Rom? und wenn es sein musste, warum nicht denselben Zweck mit einem Drittheil dieses Aufwandes erreichen? Es wäre noch immer ein gutes Geschäft gewesen. — Hierauf lässt sich schlechterdings nichts Anderes erwiedern, als dass die Weltgeschichte einmal ein solches Volk hat haben wollen, das Allem was es that, den Stempel des Ewigen aufzudrücken versuchte, so wie sie jetzt den Völkern wieder andere Aufgaben vorlegt. — Übrigens war im alten Rom mit seinen 19 Wasserleitungen in der That viel Wasser „verschwendet", d. h. zur herrlichsten Zier der ganzen Stadt in unzählige Fontainen vertheilt [1]; ein anderes Riesenquantum speiste die Thermen — ebenfalls ein Luxus, da die modernen Völker das Baden im Ganzen für überflüssig erklärt haben. Nur in Betreff des Trinkwassers fängt man doch an, die Römer von Herzen zu beneiden. Wie soll man es nennen, wenn eine Hauptstadt von

[1] Von welchen nur noch die sog. Meta sudans beim Colosseum kenntlich ist.

zwei Millionen Seelen wie London, die über die Schätze einer Welt verfügt, meist aus demselben Fluss ihr Getränk beziehen muss, unter welchem sie Strassen und Eisenbahnen hindurchzuführen die Mittel hat? Zur römischen Zeit war jede Provinzialstadt besser daran, und noch das jetzige Rom mit seinen bloss drei Aquäducten ist an Zierwasser ohne Vergleich die erste Stadt der Welt und steht in Beziehung auf das Trinkwasser wenigstens keiner andern nach.

Stadtmauern, Strassen und Brücken der Römer sind, wenn auch schlicht in der Form, doch durch denselben Typus der Unvergänglichkeit ausgezeichnet. Es muss eines furchtbaren, tausendjährigen Zerstörungssinnes bedurft haben, um auch diese Bauten auf die Reste herunterzubringen, welche wir jetzt vor uns sehen. (Unter den
a Brücken am merkwürdigsten die gewaltigen Reste zu Narni; an denjenigen in Rom trägt auch das erhaltenene Antike eine moderne Bekleidung.) Von den öffentlichen Bauten der Römer überhaupt stände gewiss noch weit das Meiste aufrecht, wenn bloss die Elemente und nicht die Menschenhand darüber ergangen wäre. Gebäude, welche das Glück hatten, bei Zeiten vergessen zu werden, wie z. B. manche in Arabien und Syrien, sind desshalb ohne Vergleich besser erhalten.

Die Bauten des öffentlichen Verkehrs sind leider in Betreff ihrer Kunstform mehr ein Gegenstand der Alterthumsforschung als des künstlerischen Genusses; so gering stellen sich die Reste dar, mit welchen wir es hier ausschliesslich zu thun habe.

b Im höchsten Grade ist diess zu beklagen bei dem Porticus der Octavia, Schwester des Augustus, am Ghetto zu Rom. Hier, wenn irgendwo, muss der bewusste Unterschied der Behandlung zwischen Tempelhallen und Hallen für den täglichen Verkehr schön und ernst durchgeführt gewesen sein. Beim gegenwärtigen Zustand des einzig übrigen Bruchstückes, wo man schon durch einen antiken Umbau irre gemacht wird, gewährt wenigstens der Contrast des Alten mit seiner Umgebung noch einen malerischen Genuss.

Von dem Forum romanum, wie es zur Zeit der Republik war,
c als Platz mit Hallen und Buden, giebt das Forum von Pompeji einen wenn auch entfernten Begriff. Was in Herculanum das Forum heisst, möchte doch wohl für die bedeutende Stadt als Hauptplatz

nicht genügt haben und ist wohl eher als Halle zu einem besondern Zweck zu betrachten.

Von den Kaiser-Fora, d. h. den Gerichts- und Geschäftshallen, welche die Kaiser in der nächsten Umgebung des Forum romanum anlegten, ist in Resten und Nachrichten gerade so viel erhalten, dass die Phantasie sich ein ungefähres Bild davon entwerfen kann. Es waren grosse mit Hallen umzogene Plätze, welche Tempel, Basiliken und wahrscheinlich auch eine Anzahl anderer Locale enthielten, nebst einem gewiss reichen Schmuck von Statuen, Springbrunnen u. dgl., ohne welche keine Anlage aus dieser Zeit denkbar ist. Von freiem Oberbau sind mit Ausnahme der riesigen Umfangsmauer am Forum a
Augusti nur die sog. Colonnacce zu erwähnen, zwei vortretende b
Säulen nebst vortretendem Gebälk und Attica, wahrscheinlich von der Eingangshalle des Forum Nervæ; alles von prächtig überreicher Formation, namentlich das untere Kranzgesimse, dessen Motiv schon undeutlich wirkt, wie alle vegetabilischen Zierrathen, die sich von der einfachen Palmette und dem Akanthus zu weit entfernen. An den vortretenden Stücken der Attica sind Nietlöcher, wahrscheinlich für eherne Ornamente zu bemerken. Wären die untern Enden der Säulen nicht sammt den Piedestalen in der Erde versteckt, so würde dieses Beispiel vortretender Säulen das bedeutendste unter den in Italien vorhandenen sein.

Von den einzelnen Gebäuden innerhalb der Fora wurde der Tempel des rächenden Mars schon beschrieben. Von den Basiliken ist nur eine, allerdings die wichtigste, zum Theil aufgedeckt: die Basilica c
Ulpia, welche das Hauptgebäude des einst überaus prachtvollen Forum Trajani ausmachte. Sie war ein fünfschiffiger Bau, mit unbedecktem Mittelschiff; die jetzt, zum Theil auf den urprünglichen Basen, aufgestellten Granitsäulen gehörten wahrscheinlich nur einem geringern Gebäude dieses Forums an, während die Basilica auf kostbaren Marmorsäulen ruhte. Die beiden Enden des Baues, jetzt unter den Strassen vergraben, hatten ebenfalls jedes seine Säulenreihe; am hintern Ende folgte auf dieselbe das Tribunal, hier eine grosse, halbrunde, prachtvoll geschmückte Nische. Die Trajanssäule, welche so wenig als die Obelisken allein stehen sollte, war mit in diese Riesencomposition aufgenommen und von drei Seiten, nämlich von der Nordwand der Ba-

silica und von zwei Anbauten derselben (die man für Bibliotheken erklärt) wie in einem Hofe eingeschlossen. Ob der Bau ein Obergeschoss hatte und welcher Art, bleibt wie so manches andere ein Problem.

Diese Basilikenform war es nun bekanntlich, welche die Christen für ihre Gotteshäuser adoptirten, da die heidnischen Tempel mit ihrem verhältnissmässig so kleinen Innern für die Aufnahme von ganzen Gemeinden nicht genügt haben würden. Das Mittelschiff, welches hier noch den Charakter eines mit Hallen umgebenen Hofes hat, scheint an andern Basiliken öfter bedeckt gewesen zu sein; die Christen gaben ihm ebenfalls sein Dach und erhoben die Perspective gegen den Altar hin zur wichtigsten Rücksicht.

Von den Basiliken der guten römischen Zeit ausserhalb der Haupt-
a stadt ist die zu Herculanum nach der Ausgrabung wieder zugeschüt-
b tet worden, dagegen die zu Pompeji noch so weit erhalten, dass sie einen lebendigen künstlerischen Eindruck giebt. Sie war dreischiffig, unten von ionischer Bastardordnung, die obere Halle korinthisch, wie man aus den vorhandenen Fragmenten sieht. Das Mittelschiff war unbedeckt (die Regenrinnen am Boden sind noch sichtbar) und von der Halle auch vorn und hinten umgeben; das Tribunal ganz hinten bildete einen erhöhten Bau mit besonderer kleiner korinthischer Säulenhalle. Die perspectivische innere Ansicht muss eigenthümlich reizend gewesen sein. Sehr interessant ist die Zusammensetzung der untern ionischen Säulen aus concentrischen Backsteinblättern, welche nach aussen schon eine fertige Cannelirung darstellten, die nur noch des Stucco-Überzuges harrte. Die Halbsäulen an der Wand und das Zusammentreffen von Halbsäulen in den Ecken [1]) sind gleichsam Vorahnungen von Motiven, welche in der christlichen Architectur auf das Bedeutungsvollste ausgebildet werden sollten. (Das gegenüberliegende
c sog. Chalcidicum und das Pantheon sind ihrer Bestimmung nach so zweifelhaft, dass wir sie hier bloss nennen, um sie bei den öffentlichen Gebäuden nicht gänzlich zu übergehen; von dem Chalcidicum stammt die prachtvolle Thüreinfassung mit dem von Thieren belebten
d Rankenwerk her, welche jetzt im Museum von Neapel den Eingang zur Halle des Jupiter bildet.)

[1]) Diess u. a. auch am Herculestempel zu Brescia.

Die Bestimmung der Basiliken, als Börse, Stelldichein und Gerichtshalle, war jedoch durchaus nicht an diejenige Form gebunden, welche in Rom und anderwärts die besonders übliche sein mochte. Wir erfahren in der That, dass auch ganz abweichende Formen versucht wurden, je nach den Mitteln und dem Sinn des Baumeisters. Einen solchen Versuch erkennt man in dem sog. Friedenstempel zu a
Rom, welcher eine von Maxentius (306—312) errichtete Basilica ist. Sie hat nur die dreischiffige Eintheilung und die (jetzt nicht mehr sichtbare) hintere Nische [1]) mit der sonst üblichen Anordnung gemein, sonst aber ist es ein Gewölbebau, dessen weite Spannungen den lebhaftesten Verkehr einer grossen Menschenmenge gestatteten, und zwar, des gewölbten Mittelschiffes wegen, bei jeder Witterung. Das hochbedeutende Wölbungssystem — drei Kreuzgewölbe der Länge nach in der Mitte und drei niedrigere Tonnengewölbe auf jeder Seite — war schon früher im Thermenbau ausgebildet worden; gegenwärtig fehlt, auch an dem geretteten Theil, die Bekleidung, nämlich vortretende korinthische Säulen an jedem Hauptpfeiler. (Die eine noch vorhandene stellte Paul V. bei S. Maria maggiore auf.) Sie trugen das Ge- b
wölbe nur scheinbar, nicht wirklich, und desshalb vermisst sie auch das Auge nicht, so wenig als die (vermuthliche) Säulenstellung längs der untern Wände der drei Seitengewölbe, allein sie gewährten einst im Ganzen einen gewiss prachtvollen Anblick. An und für sich war die ehemalige Marmorbekleidung, nach den Fragmenten zu urtheilen, allerdings von geringer und lahmer Bildung; die Decoration der Nische mit kleinen Wandnischen, die mit Säulchen eingefasst waren, muss etwas fast Kindisches gehabt haben. Die Consolen, welche diese Säulchen trugen, sind noch erhalten. — Die Cassetten der drei Seitengewölbe sind achteckig mit kleinen schrägen Zwischenquadraten, die der neuern Nische sechseckig mit kleinen Zwischenrauten, die des Hauptschiffes hatten, nach einem Fragment zu schliessen, verschieden geformte Felder — alle aber zeigen, dass die Cassette ihre Eigenschaft, als Abschnitt eines Deckenraumes, mit der einfachen quadratischen

[1]) Ihre Grundmauern sind in den Gebäuden auf der Seite gegen das Capitol hin noch vorhanden. Die jetzige Nische, am rechten Nebenschiff, ist ein etwas späterer Zusatz.

Form zugleich abgelegt hatte und nur noch als Zierrath wirken wollte. Das Licht kam durch die Fensterreihen der Seitenschiffe, hauptsächlich aber, wie in den Diocletiansthermen, durch die grossen halbrunden Fenster oben im Mittelschiffe. Von der Vorhalle (gegen das Colosseum zu) sind nur die Ziegelpfeiler erhalten.

Vielleicht gehören noch manche jetzt anders benannte Mauerreste im alten Italien zu Basiliken. Eine leicht kenntliche Durchschnittsform ist bei dieser Gattung von Gebäuden so wenig zu verlangen, als bei unsern jetzigen Börsen und Gerichtslocalen.

Von den Gebäuden des öffentlichen Vergnügens müssen zuerst die für Schauspiele bestimmten erwähnt werden, als eigenthümlichste Productionen des römischen Aussenbaues, welcher ja bei den Tempeln von griechischen Mustern abhing. — Der Zweck und die Einrichtung der Theater, Amphitheater und Cirken (sowie der gänzlich untergegangenen Naumachien und Stadien) wird hier als bekannt oder der Alterthumskunde angehörig übergangen; wir haben es bloss mit der künstlerischen Form zu thun.

Diese bestand an der Aussenseite der Theater und Amphitheater, vielleicht auch der Cirken, aus einer Bekleidung der runden oder elliptischen Wandfläche zwischen den Bogen der verschiedenen Stockwerke mit Halbsäulen und Gebälken der verschiedenen griechischen Ordnungen: der dorisch-toscanischen, der ionischen und der korinthischen, auf welche im einzelnen Fall (am Colosseum) noch eine obere Wand ohne Maueröffnungen mit Pilastern von Composita-Ordnung folgt. Die Griechen hatten ihre Theater in Thalenden hineingelehnt oder aus dem Fels gebauen; die Römer erst bauten die ihrigen frei vom Boden auf und mussten sie von aussen decoriren.

Das Motiv, welches sie zu Grunde legten, war ein sehr verständiges. Es fiel ihnen nicht ein, einer grossen Menschenmasse zuzumuthen, dass sie sich durch zwei, drei Thüren mit einer Breite von zwanzig Fuss im Ganzen geduldig entferne, wenn das Schauspiel zu Ende war, oder dass sie gar, wenn Tumult entstand, nicht zu drängen anfange. Sie kannten das Volk und verwandelten desshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter steinerne Treppen und Gänge und

die ganze untere Mauer in lauter gewölbte Pforten. Letzteres zog dann eine ähnliche Formation der obern Stockwerke nach sich, wo streng genommen blosse Fensteröffnungen genügt hätten. Mit der Thürform aber stieg auch die Halbsäulenbekleidung nebst Gebälken und Attiken von Stockwerk zu Stockwerk und fasste die Bogen mit ihren hier nur einfachen, aber durch die hundertmalige Wiederholung höchst imposanten Formen ein. — Die moderne Baukunst ist hier hauptsächlich in die Schule gegangen und hat für die monumentale Bekleidung wie für die Verhältnisse ihrer Stockwerke sich immer von Neuem an diese Vorbilder gewandt. Der Hof des Palazzo Farnese ist fast genau den Formen des Marcellus-Theaters nachgebildet; aus unzähligen Kirchenfassaden und Palästen tönt ein versteckter Nachklang vom Colosseum.

Das durchgängig stark und meist völlig zerstörte Innere lässt u. a. hauptsächlich in Beziehung auf die Säulenhalle, welche oben ringsherum ging, der Phantasie freien Spielraum. An den Cirken möchte dieselbe besonders umständlich und prachtvoll gewesen sein.

Die Theater sind den griechischen im Wesentlichen nachgebildet, nur dass die Orchestra, d. h. der jetzt halbrunde mittlere Platz, nicht mehr den Bewegungen des Chores diente, sondern zu einer Art von Parterre eingerichtet wurde. In Rom ist von dem Theater des a Pompejus nur noch die Richtung des Halbrunds in den Gassen rechts neben S. Andrea della Valle kenntlich; dabei ersieht man aus dem marmornen Stadtplan des III. Jahrhunderts, dessen Reste an der Treppe des Museo capitolino eingemauert sind, dass die Scena auf das Reichste mit Säulenstellungen geschmückt war, und aus anderweitigen Nachrichten, dass oben auf dem Umgang des Theaters ein Venustempel stand. — Von dem Marcellus-Theater ist dagegen b noch ein herrlicher Rest des Aussenbaues vorhanden, nämlich ein Theil der dorisch-toscanischen Ordnung, welche hier in Säule und Gebälk dem echten Dorischen noch nahe steht, und ein Theil der ionischen, ebenfalls noch von verhältnissmässig reiner Bildung. — Im übrigen Italien hat fast jede alte Stadt irgend einen Theaterrest aufzuweisen, allein meist in formloser Gestalt. Das kleine artige Theater von Tus- c culum (über Frascati) hat noch sein ziemlich wohlerhaltenes Inneres, während in Pompeji vom Theater und von dem daneben liegenden d

a Odeon (d. h. einem bedeckten Wintertheater?) fast alles Steinwerk, sowohl die Sitzplätze als die Säulen etc. der Scena geraubt worden
b sind. Das Theater von Herculanum wird man in der Korknachbildung (im Museum von Neapel) besser würdigen als an Ort und Stelle,
c wo es gar keine Uebersicht gewährt. Dasjenige von Fiesole (Fäsulä) ist mehr durch seine Lage als durch die (nach kurzer Aufdeckung wieder fast gänzlich zugeschütteten) Überreste des Besuches würdig.
d Bedeutende Reste in Parma, Verona etc.

Von den Amphitheatern, einer rein römischen Schöpfung, für
e die Kämpfe von Gladiatoren und Thieren, besitzt Rom in seinem Colosseum weit das mächtigste Beispiel. Die Reisehandbücher geben jede wünschenswerthe Notiz, und der Eindruck der einen Aussenseite ist, wenn man sich in die Bogen der obern Stockwerke Statuen hineindenkt und zwischen den Pilastern der obersten Wand eherne Reliefschilde befestigt, ein so vollständiger, dass wir kurz sein können. Die ganze Detailbildung ist, der riesenhaften Masse wegen, mit Recht höchst einfach; die unterste Ordnung hat z. B. keine Triglyphen mehr, die hier doch nur kleinlich wirken würden. Die Consolen der obersten Wand, den Öffnungen im Kranzgesimse entsprechend, dienten wahrscheinlich den Mastbäumen zur Stütze, an welchen das riesige Velarium oder Schattentuch befestigt war. Die Löcher am ganzen Aussenbau entstanden wohl, als man im Mittelalter die ehernen Klammern raubte, welche die Steine verbanden. An den Bogen im Innern der Gänge fällt oft eine ganz krumme und schiefe Linie auf: wahrscheinlich wurden die betreffenden Theile aus rohen Blöcken erbaut und dann, weil sie unsichtbar bleiben sollten, nur nachlässig glatt gesägt. — Von den Stufen, Mauern und fraglichen Oberhallen des Innern ist bekanntlich nichts mehr vorhanden, und die Einrichtung der Arena zu plötzlicher Überschwemmung, auch wohl zum plötzlichen Erscheinen von Thieren und Menschen nicht mehr sichtbar, da man das Ausgegrabene der schlechten Luft halber wieder zuschütten musste.

f Von den übrigen Amphitheatern Roms ist nur noch das sog. Amphitheatrum castrense kenntlich, und zwar in einem Theil der untern und auch der obern Ordnung, von trefflichem Ziegelbau. (Für Architekten von bedeutendem Werth: vor Porta S. Giovanni links hinauf, bei Santa Croce.)

Ausserhalb Roms wird dem Amphitheater von Alt-Capua wegen a
eines nur kleinen, aber schönen Restes der zwei untern Ordnungen
und wegen einzelner noch besonders deutlich sichtbarer Einrichtungen
um die Arena die erste Stelle zuerkannt. Das Amphitheater von b
Verona hat den Effekt der vollkommen erhaltenen oder hergestellten
Sitzreihen vor allen Gebäuden dieser Art voraus; allein von seiner
äussern Schale ist nur ein sehr kleiner Theil vorhanden (und vielleicht
nie mehr vorhanden gewesen) der gerade hinreicht, um die Lust nach
dem zerstörten oder nie vollendeten Ganzen zu wecken. (Vgl. S. 36
Anm.) — Das Amphitheater von Pompeji kann seiner Kleinheit und c
architektonischen Bescheidenheit wegen neben diesen ungeheuern Massen
nicht aufkommen. — In Lucca noch bedeutende Reste eines Amphi- d
theaters und eines Theaters. — In Padua bloss der Umriss eines e
Amphitheaters, bei S. Maria dell' Arena. — In Pozzuoli: sehr um- f
fangreiche, aber formlose Trümmer. — In S. Germano (unterhalb Monte g
Cassino) ein kreisrundes Amphitheater, das einzige dieser Art, indem
sonst die elliptische Form für das Aufstellen zweier Parteien in der
Arena den Vorzug haben musste. — Vereinzelte Überbleibsel finden
sich überall, wo es Römer gab.

Die Cirken endlich sind mit einziger Ausnahme desjenigen des
Caracalla (richtiger: Maxentius) von der Erde verschwunden, so h
dass man ihre Form höchstens aus dem Zug der Strassen und Gar-
tenmauern um sie herum (wie beim Circus maximus in Rom) oder i
aus der Gestalt eines Platzes, der ihrem Umfang entspricht (wie beim
Stadium Domitians, der jetzigen Piazza Navona) oder auch nur k
aus Erdwellen erkennt. Selbst an dem oben als erhalten genannten Circus (vor Porta S. Sebastiano) ist alles bauliche Detail mit der Steinbekleidung des Hallenbaues ringsum und der Langmauer (spina) in der Mitte dahin gegangen, so dass wir uns dabei nicht aufhalten dürfen. — Das gänzliche Verschwinden des Circus maximus gehört übrigens auch zu den Räthseln des römischen Mittelalters. Denn das Gebäude fasste auf seinen Sitzreihen fast das Doppelte von der Menschenzahl, die man für das Colosseum berechnet, nämlich nach der geringern Angabe 150,000 Menschen; es muss also nicht bloss die halbe Viertelstunde Länge, von der man sich noch jetzt überzeugen kann, sondern auch eine bedeutende Tiefe und Höhe gehabt haben,

wenn für alle Zuschauer gesorgt sein sollte. Man frägt wiederum vergebens: wo gerieth diese Masse von Baumaterial hin?

Wie die Gebäude für Schauspiele den römischen Aussenbau charakterisiren, so sind die Thermen die grösste Leistung des römischen Innenbaues.

a Die öffentlichen Bäder von Pompeji, mag darin auf Stadtkosten oder gegen Eintrittsgeld gebadet worden sein, zeugen merkwürdig für den Luxus künstlerischer Ausstattung, welchen man selbst in der kleinen Provincialstadt verlangte; vielleicht sind sie überdiess weder die einzigen noch die schönsten, und andere warten noch unter dem Schutt. Die architektonische Behandlung ist hier, wo der Stucco so sehr das Übergewicht über den Stein hat, nothwendig eine ziemlich freie; die Gesimse bestehen z. B. aus Hohlkehlen mit Reliefflguren, — allein es geht doch ein inneres Gesetz des Schönen durch. Im Tepidarium, wo viele kleine Behälter, etwa für die Geräthschaften regelmässiger Besucher, angebracht werden mussten, lieferte die Kunst jenes bewundernswerthe Motiv von Nischen mit Atlanten, während wir uns im entsprechenden Fall gewiss mit einer Reihe numerirter Kästchen, höchstens von Mahagony begnügen würden. Wie glücklich sind an dem Gewölbe die drei einfachen Farben weiss, roth und blau gehandhabt! Im Calidarium ist das Gewölbe nebst der Wand cannelirt, damit die zu Wasser gewordenen Dämpfe nicht niedertropfen, sondern der Mauer entlang abfliessen sollten.

Doch dieses sind nur eigentliche Bäder, bestimmt für die tägliche Gesundheitspflege. Eine ungleich ausgedehntere Bestimmung hatten die Kaiserthermen, welche in Rom und in wichtigen Provincialstädten zum Vergnügen des Volkes gebaut wurden. Diese enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Locale für Alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum Wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken, Gemäldegalerien, Sculpturen zum Theil von höchstem Werthe, auch wohl Wirthschaften verschiedener Art.

Von all dieser Herrlichkeit wird man jetzt, mit wenigen Ausnahmen, nur noch die Backsteinmauern finden, welche den innern Kern

des Baues ausmachten, diese freilich von so gigantischem Maassstab und in solcher Ausdehnung, auch wohl in so malerisch verwilderter Umgebung, dass in Ermanglung eines künstlerischen Eindruckes ein phantastischer zurückbleibt, den man mit nichts vertauschen noch vergleichen möchte.

Sobald das Auge mit dem römischen Bausinn einigermassen vertraut ist, wird es auch in dieser scheinbaren Formlosigkeit die Spuren ehemaligen Lebens verfolgen können. Diese zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit Halbkuppeln (welche noch hie und da Reste ihrer Cassetten aufweisen), und in der Anordnung grosser Kuppelräume. Diese sind hier entweder so von dem übrigen Bau eingefasst, dass sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammenstossen oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Übergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluss für die Nischen im Innern. So sind die beiden beim Pantheon hervorgehobenen Unvollkommenheiten (S. 19 u. 20) beseitigt. Dass übrigens diese Abwechselung der Wandflächen ein ganz bewusstes, emsig verfolgtes Princip war, beweisen auch die Aussenwerke, welche den Thermenhof zu umgeben pflegten; ihr Umfang ergiebt Halbkreise, halbe Ellipsen und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt. — Vollkommen ungewiss bleibt die Gestalt der Thermenfassaden; wir wissen nur so viel, dass das architektonische Gefühl der Römer auf den Fassadenbau überhaupt bei weitem nicht das unverhältnissmässige Gewicht legte, welches ihm die neuere Zeit beimisst. (Eine Ausnahme machen natürlich die Tempel.) An den Caracallathermen soll „eine Säulenhalle“ den Haupteingang gebildet haben, und an S. Lorenzo in Mailand steht a noch eine solche.

Von den zahlreichen Thermenbauten Roms erwähnen wir nur diejenigen, deren Reste einigermassen kenntlich sind.

Die Thermen Agrippa's, hinter dem Pantheon, gehören bei b ihrer gänzlichen Zerstückelung und Verdeckung durch die Häuser der nächsten Gassen nicht unter diese Zahl. Von den Thermen seiner Söhne Cajus und Lucius, der Enkel August's durch die Julia, ist c

noch das grosse zehneckige Kuppelgebäude mit dem irrigen Namen eines „Tempels der Minerva medica“ erhalten, unweit von Porta maggiore. Welche Function dieser Raum in den Thermen hatte, wollen wir nicht errathen; genug dass schon hier, so bald nach Erbauung des Pantheons, die entscheidenden Veränderungen im Kuppelbau als vollendete Thatsache vor uns stehen: die polygone Form zu Gunsten des Anschlusses der untern Nischen, sodass jedoch in der Kuppel selbst durch den Stuccoüberzug der Anschein der Halbkugelform beibehalten wird; merkwürdig ist auch die Ersetzung des Kuppellichtes durch Fenster über den Nischen. (Die Mitte der Kuppel, welche seit nicht sehr langer Zeit eingestürzt ist, erscheint in allen frühern Abbildungen als geschlossen.) So war schon um die Zeit von Christi Geburt das fertige Vorbild für die spätern Kuppelkirchen gegeben. — Von der vermuthlichen Bekleidung des Innern mit Säulen und durchgehenden Gebälken ist nicht einmal eine Andeutung auf unsere Zeit gekommen. Der jetzt noch hie und da erhaltene Stucco möchte kaum der ursprüngliche sein.

a Die Thermen des Titus und des Trajan, wunderlich durch einander gebaut, geben in ihren jetzt noch zugänglichen Theilen einen Begriff zwar nicht mehr von der längst ausgeraubten Prachtausstattung, wohl aber von der gewaltigen Höhe der einst wie jetzt dunkeln und auf künstliche Beleuchtung berechneten Gemächer. Der Grundriss ist, soweit man ihn verfolgen kann, der besondern Umstände wegen nicht massgebend.

Architektonisch die bedeutendsten Thermen sind oder waren die-
b jenigen des Caracalla. Vier Hauptmotive waren hier, wie es scheint, unvergleichlich grandios durchgeführt: 1) Die grossen, etwas oblongen gewölbten Schwimmsäle, auf Pfeilern und Säulen ruhend (?) an beiden Enden, 2) die vordere Halle, der Breite nach von vier Säulenstellungen durchzogen, 3) der mittlere Langraum (Pinakothek) und 4) der hohe runde Ausbau nach hinten, von welchen nur die Ansätze vorhanden sind; — zahlreicher Übergangsräume, Anbauten und Aussenwerke nicht zu gedenken. Das Ganze lag so hoch, dass es noch jetzt wie auf einer Terrasse zu stehen scheint. Wie sich das obere Stockwerk zwischen und über den Haupträumen hinzog, ist bei seiner fast gänzlichen Zerstörung schwer zu sagen. Um das Bild des wichtigsten

Raumes, der Pinakothek, einigermassen zum Leben zu erwecken, nehme man den Friedenstempel zu Hülfe, obschon er fast 100 Jahre neuer, demgemäss geringer und nichts weniger als identisch mit dem fraglichen Thermensaal gebildet ist; immerhin hatte er das grosse Mittelschiff mit Kreuzgewölben und Oberfenstern und die drei mit Tonnengewölben sich anschliessenden Nebenräume auf jeder Seite mit demselben gemein. Auch die Säulenbekleidung war wohl eine ähnliche; für die Basilica wie für den Thermensaal nimmt man an, dass noch eine kleinere Säulenordnung mit Gebälke vor den Nebenräumen vorbeiging und sie vom Mitttelschiff sonderte. — Die Säulen und die ganze kostbare Bekleidung dieser Thermen überhaupt wurden, zum Theil erst seit dem XVI. Jahrhundert, zur Decoration unzähliger moderner Gebäude verbraucht. — Räthselhaft und doch wahrscheinlich bleibt auch hier die Dunkelheit der beiden grossen Schwimmsäle, während die vordere Halle von vorn, die Pinakothek und ohne Zweifel auch der runde Ausbau von oben ihr Tageslicht empfingen.

Die Thermen Diocletians auf dem Viminal waren der Masse nach denjenigen des Caracalla überlegen, lösten aber, wie es scheint, keines jener grossen baulichen Probleme mehr, sondern bestanden eher aus Wiederholungen schon früher bekannter Baugedanken, welche hier etwas müde nebeneinander auftreten. So finden sich unter den Aussenwerken zwei Rundgebäude mit Kuppel, deren eines als Kirche S. Bernardo ziemlich wohl erhalten ist; die Nische der Thür und die des jetzigen Chores schneiden sich wieder mit der runden Hauptform so unangenehm als am Pantheon, mit welchem dieses Gebäude übrigens auch das Oberlicht gemein hat. (Die Cassetten achteckig, mit schrägen Quadraten dazwischen.)

Besonders charakteristisch für die Zeit des Verfalls ist der Kuppelraum hinter [1]) der Pinakothek, welcher von der Höhe und Grösse des entsprechenden Stückes im Bau Caracallas weit entfernt, ja zu einem ganz kümmerlichen Anbau eingeschrumpft erscheint. Die Pinakothek selber ist in Gestalt des noch jetzt überaus majestätischen

---

[1]) D. h. für den jetzigen Zugang vorn, so dass dieser runde Raum die Vorhalle von S. Maria degli Angeli bildet. Die jetzt ganz verschwundene Vorderseite lag in der Richtung gegen das prätorianische Lager hin.

a Querschiffes von S. Maria degli Angeli erhalten. Hier sind bekanntlich von den gewaltigen vortretenden Säulen noch acht ursprünglich und aus je einem Stück Granit; von den sie begleitenden je zwei Pilastern und dem Gebälk scheinen wenigstens viele Theile alt, und das Kreuzgewölbe, eines der grössten in der Welt, ist sogar völlig erhalten, wenn auch mit Einbusse seiner Cassetten. Auch die Oberfenster zeigen noch ihr echtes Halbrund, nur vergypst. Die Nebenräume, welche dieselbe Stelle einnahmen wie diejenigen in der Pinakothek der Caracallathermen und einst ohne Zweifel ebenfalls durch vorgesetzte Colonnaden vom Hauptraum getrennt waren, sind durch den Umbau Vanvitelli's gänzlich abgeschnitten worden, nachdem noch der Umbau Michelangelo's sie geschont und zu Capellen bestimmt hatte. Für die Bildung des Details ist, der allgemeinen Gypsüberarbeitung wegen, nicht leicht einzustehen, selbst an den sieben echten marmornen Capitälen nicht, welche theils korinthisch, theils von Composita-Ordnung sind. Das Bezeichnende bleibt immerhin, dass möglichst viele Glieder des Gebälkes und Gesimses in wuchernde Verzierung umgewandelt sind, und dass die Consolen und ihre Cassetten bei ihrer kleinen und matten Bildung völlig von dem drüber vorgeschobenen Kranzgesimse verdunkelt werden. Ob an den Flachbogen, welche die beiden Eingänge des Schiffes bedecken, die Decoration alt ist, können wir nicht entscheiden; in dem jetzigen Chor ist fast Alles modern. Die übrigen Räume sind alles Steinschmuckes entblösst und meist sehr ruinirt.

b (Was als „Thermen Constantins" im Garten des Palazzo Colonna gezeigt wird, sind Reste eines gewaltig hohen Gebäudes von ungewisser Bestimmung. Die echten Thermen Constantins sind im XVII. Jahrhundert beim Bau des Palazzo Rospigliosi untergegangen.)

c Diesen Kaiserthermen mochten die Bäder von Bajä wenigstens nachgebildet sein, wenn sie auch nicht von Imperatoren erbaut sein sollten. Wir meinen jene colossalen Reste, welche man jetzt als Tempel des Merkur, der Diana und der Venus benennt und welche offenbar Thermenräume waren. Das gewaltige Achteck des Venustempels mit den noch erhaltenen Theilen der Kuppel erinnert unmittelbar an die sog. Minerva Medica.

Dagegen besass Mailand, in seiner Eigenschaft als spätere Residenz, wirkliche Kaiserthermen aus der Zeit des Maximian, Mitre-

genten Diocletians. Die Vorhalle derselben erkennt man leicht in den sechszehn korinthischen Säulen vor S. Lorenzo; allein man ahnt nicht a
sogleich, dass noch der Hauptraum der Thermen selbst, umgebaut und doch im Wesentlichen identisch mit dem Urbau, in Gestalt der Kirche S. Lorenzo selbst vorhanden ist. Mindestens zweimal, im b
Mittelalter und wiederum gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts, hat man die alten Bestandtheile auseinander genommen, wieder zusammengesetzt und mit neuer Kuppel versehen, und noch immer ist dieses Innere eines der wichtigsten und schönsten Bauwerke Italiens. Vor Allem hat die Nische hier eine ganz neue Bedeutung; sie ist nicht mehr ein blosser isolirter Halbcylinder mit Halbkuppel, sondern ein durchsichtiger einwärtstretender Bau von einer untern und einer obern Säulenreihe, welche in den untern und den obern Umgang des Kuppelraumes führen. Wären der Nischen acht, so würde dieses reiche Motiv kleinlich und verwirrend wirken (wie in S. Vitale zu Ravenna); allein es sind nur vier, so dass sich der volle Rhythmus dieser Bauweise entwickeln kann; über ihren Kuppelsegmenten und Hauptbogen wölbt sich dann die mittlere Kuppel. An glänzendem perspectivischem Reichthum können sich wenige Gebäude der Welt mit diesem messen, so unscheinbar seine Einzelformen jetzt sein mögen [1]). Nach Aussen stellte es ein ruhiges Quadrat dar, indem die vier Ecken mit thurmartigen Massen ausgefüllt sind. Der Anbau rechts (jetzt Capelle S. Aquilino), ein Achteck mit Nischen und Kuppel, ist ebenfalls wohl antik und dient in seiner Einfachheit zum belehrenden Vergleich mit jener letzten und reichsten Form des antiken Innenbaues, die wir nachweisen können.

Zahlreiche andere Thermenreste in den übrigen Städten Italiens bieten keine hinlänglich erhaltenen Formen mehr dar. Auch die Nympheen oder Brunnengebäude mit Nischen und Grotten leben mehr in der restaurirenden Phantasie als in kenntlichen Überbleibseln fort. Man hält z. B. die grosse Backsteinnische im Garten von S. Croce c
in Gerusalemme zu Rom für ein solches Nympheum. Sicherer ist

¹) Die gegenwärtige Gestalt rührt von Martino Bassi her. Leider bleibt auch die Lichtvertheilung des antiken Baues zweifelhaft. Ich glaube an ein ehemaliges Kuppellicht.

a diess bei der Grotte der Egeria, welche weniger um ihres geringfügigen Nischenwerkes als um ihrer ganz wunderbaren vegetabilischen und landschaftlichen Umgebung willen den Besucher auf immer fesselt. Und diese Grotte ist nur eine von vielen, die das liebliche Thal zierten und nun spurlos verschwunden sind. — Ebenso ist das
b niedliche Tempelchen über der Quelle des Clitumnus (an der Strasse zwischen Spoleto und Foligno, „alle Vene") nur eines von den vielen, die einst von dem schönen, bewaldeten Abhang niederschauten. Trotz später und unreiner Formen (z. B. gewundene und geschuppte Säulen u. dgl.) ist es doch wohl noch aus heidnischer Zeit und mit den christlichen Emblemen erst in der Folge versehen worden[1]. Der Architekt kann sich kaum eine lehrreichere Frage vorlegen als die: woher dem kleinen, nichts weniger als mustergültigen Gebäude seine unverhältnissmässige Wirkung komme?

Die römischen Häuser, Villen und Paläste bilden schon in ihrer Anlage einen durchgehenden Contrast gegen die modernen Wohnbauten. Letztere, sobald sie einen monumentalen Charakter annehmen, nähern sich dem Schlosse, welches im Mittelalter die Wohnung der höhern Stände war, und sich nur allmählig (wie z. B. Florenz beweist) zum Palast im modernen Sinne, d. h. doch immer zu einem geschmückten Hochbau von mehrern Stockwerken ausbildete; eine Form, welche dann ohne alle Noth auch für die modernen Landhäuser beibehalten wurde. Der Hauptausdruck des ganzen Gebäudes ist die Fassade.

Bei den Alten war diese eine Nebensache; in Pompeji haben selbst
c Gebäude wie z. B. die Casa del Fauno nach aussen nur glatte Mauern oder auch Buden, und von den Wohnungen der Grossen in Rom selbst darf man wenigstens vermuthen, dass der Schmuck der Vorderwand mit dem Vestibulum nur eine ganz bescheidene Stelle einnahm neben der Pracht des Innern. — Sodann war bei den Alten der Bau zu mehreren Stockwerken in der Regel nur eine Sache der Noth, die man

---

[1]) Oder in christlicher Zeit aus den Fragmenten der umliegenden Heiligthümer zusammengebaut?

sich in grossen Städten gefallen liess, wo irgend möglich aber vermied. Wer Platz hatte oder gar wer auf dem Lande baute,* legte die einzelnen Räume zu ebener Erde rings um Höfe und Hallen herum an, höchstens mit einem einzigen Obergeschoss, welches überdiess fast bloss geringere Gemächer enthielt und nur einzelne Theile des Baues bedeckte. Plinius d. J. in der Beschreibung seiner laurentinischen Villa giebt hierüber ein vollständiges Zeugniss. Unebenes Terrain benützte man allerdings zu mehrstöckigen Anlagen, wie die Kaiserpaläste auf dem Palatin und die Villa des Diomedes bei Pompeji beweisen; allein Reiz und Schönheit solcher Bauten lagen ohne Zweifel nicht in einer grossen Gesammtfassade, sondern in dem terrassenartigen Vortreten der untern Stockwerke vor die obern. Luft und Sonne lagen dem antiken Menschen mehr am Herzen als uns; er liebte weder das Treppensteigen noch die Aussicht auf die Strasse, welche uns so viel zu gelten pflegt.

Die Ermittelung der einzelnen Räume des Hauses und ihrer Bestimmung gehört der Archäologie an; wir haben es nur mit dem künstlerischen Eindruck der erhaltenen Gebäude zu thun. Die Fassade war bei den pompejanischen Bauten, wie gesagt, den Buden aufgeopfert. Innen aber herrscht ein Reichthum perspectivischer Durchblicke, welcher bei jedem Besuch der Stadt einen neuen, unerschöpflichen Genuss gewährt. Allerdings sind an den beiden mit Säulen- oder Pfeiler-Hallen umgebenen Höfen, dem Atrium und dem Peristylium, die einst hölzernen Gebälke sämmtlich verschwunden; dafür hemmt auch keine Zwischenthür, kein Vorhang mehr den Durchblick. Die Farbigkeit der Stuccosäulen, weit entfernt sich bunt auszunehmen, steht in völliger Harmonie mit der baulichen und figürlichen Bemalung der Wände, von welcher in besondern Abschnitten (siehe Seite 58 bis 64, und: antike Malerei) die Rede sein wird. Denkt man sich ausserdem die vielen plastischen Bildwerke, die kleinen Hauscapellchen, die Brunnen im Gartenhof des Peristyliums, die grünen Lauben und die ausgespannten Schattentücher über einzelnen Räumen hinzu, so ergiebt sich ein Ganzes, welches zwar keine nordische, aber eine beneidenswerthe südliche Wohnlichkeit und Schönheit hat. — Sehr fraglich bleibt immer die Beleuchtung der meisten Gemächer um die Höfe herum, da der Oberbau fast durchgängig nicht mehr vorhanden

ist und Fenster sich fast nirgends finden. Durch die Thür nach dem Hofe konnte nur ein sehr ungenügendes Licht hereindringen, da die bedeckte Halle vor der Thür den besten Theil vorwegnahm. Und doch können die zum Theil so vortrefflichen Malereien des Innern weder bei Lampenschein ausgeführt noch dafür berechnet sein. Ein Oberlicht, etwa als Dachöffnung mit einer kleinen Lanterna oder Loggia bedeckt zu denken, würde wohl am ehesten die Schwierigkeit lösen. Jedenfalls ist es bezeichnend, dass alle Nebengemächer, die einzelnen Hausgenossen oder besondern Bestimmungen zugewiesen waren, neben den Familienräumen: dem Tablinum nnd dem Triclinium zurückstehen, und dass die Hallen der eigentliche Stolz des Hauses waren. Es wäre unbillig, an ihren Säulen eine strenge griechische Bildung zu erwarten, da die Örtlichkeit sowohl als die bescheidenen Umstände der Besitzer die Anwendung des Stucco verlangten, dieser aber die Formen auf die Länge immer demoralisirt; man darf im Gegentheil den Schönheitssinn bewundern, welcher noch immer mit verhältnissmässig so grosser Strenge an dem einst für schön Erkannten festhielt. An convexen Cannelirungen, an vortretenden Dreiviertelsäulen, an dem öfter genannten ionischen Bastardcapitäl, an achteckigen Pfeilern, sowie an vielen andern bedenklichen Formen soll zwar das Auge sich nicht bilden, aber auch nicht zu grossen Anstoss nehmen, sondern erwägen, von welchem grossen, reichfarbigen Ganzen dieses einst blosse Theile waren, und wie sich die Einzelheiten gegenseitig theils trugen theils aufwogen. Wie sehr bereitet schon die einfache Mosaikzeichnung des Bodens auf den architektonischen Reichthum vor.

Einen Prachtbau mit strengern Formen findet man wohl nur in
a der „Casa del Fauno“; den eigenthümlichen pompejanischen Zau-
b ber aber gewähren in hohem Grade z. B. auch die „Casa del poeta
c tragico“, die schöne Gartenhalle der „Casa de' capitelli figurati“, die
d „Casa del labirinto“ und die „Casa di Nerone“ mit ihren Triclinien
e hinten, die „Casa di Pansa“ mit ihrem prächtigen Peristilium, die
f „Casa della Ballerina“ mit dem so niedlichen hintern Raum für Brünnchen, Statuetten und etwa eine Rebenlaube, und so viele andere Häuser. Denn Pompeji ist aus Einem Guss und bisweilen gewährt auch ein geringes Haus irgend eine architektonische Wirkung, die zufällig dem kostbarsten fehlt. — Von den Landhäusern ist die

Villa des Diomedes reich an Räumen aller Art und Anordnung, a
unter welchen sich auch ein halbrund abgeschlossenes Triclinium mit Fenstern findet; für den Effect des Ganzen ist das Studium der öfter versuchten Restaurationen unentbehrlich. — In Herculanum ist we- b
nigstens eine schöne Villa vollständig aufgedeckt. — Als Ergänzung zu diesen Bauten betrachte man die vielen kleinen Veduten in den Wanddecorationen zu Pompeji und im Museum von Neapel; sie stellen zum c
nicht geringen Theil Landhäuser und Paläste meist am Meeresstrand dar, allerdings nicht bloss wie sie waren, sondern wie die vergrössernde Phantasie sie gerne gehabt hätte; ausserdem besonders reiche Hafenansichten.

Am Strand von Pozzuoli, Bajä und weiter hinaus liegen die d
meist völlig entstellten Trümmer zahlloser Landhäuser, als deren Eigenthümer man einige der berühmtesten Namen des römischen Alterthums aufzuzählen pflegt. Die merkwürdigsten sind die ins Meer hinausgebauten, von welchen man noch im Wasser die Fundamente und in jenen Abbildungen wenigstens die ungefähre Gestalt sieht. Diese Bauweise erscheint durchaus nicht als blosser Luxus; sie schützte vor der Fieberluft, welche schon damals jene Küste heimzusuchen pflegte.

Von den Trümmern der Bauten Tiber's auf Capri offenbart die e
Villa Jovis durch ihre für das erste Jahrhundert ziemlich nachlässige Construction, dass der alte Herr rasch fertig werden und bald geniessen wollte.

In und um Rom[1]) nehmen Paläste und Villen einen grössern Charakter an und gehen in einzelnen Prachtbestandtheilen weit über das bloss Wohnliche hinaus. Wir können das Einzelne an den Ruinen dieser Art in Tusculum, bei Tibur u. s. w. nicht verfolgen, da der jetzige Trümmeranblick bei weitem mehr wegen des malerischen als wegen des kunsthistorischen Werthes geschätzt wird. Über der Villa des Mäcenas, wie das Wasser des Anio ihre Bogen durchströmt, ver- f
gisst man den ehemaligen Grundplan und selbst den Eigenthümer. Von den hieher gehörenden Kaiserbauten ist der Palatin mit seinen Trüm- g
mern nur Ein grosses Räthsel. Zeitweise (z. B. in den 80ger Jahren

[1]) Die Anordnung der Privathäuser in Rom erscheint dem capitolinischen Stadtplan zufolge der pompejanischen sehr ähnlich.

des vorigen Jahrhunderts) haben wichtige Stücke blossgelegen, die jetzt wieder zugeschüttet und nur aus den damals gemachten Plänen bekannt sind; eine vollständige Ausgrabung ist noch nie versucht worden. Weit entfernt, einen Überblick über das Ganze geben zu können, mache ich nur auf das noch deutlich Erhaltene aufmerksam: In den
a Orti Farnesiani: die sog. Bäder der Livia, kleine, vielleicht von jeher unterirdische Gemächer mit Resten sehr schöner Arabesken (das
b Übrige sehr unkenntlich); — in der Villa Spada: u. a. zwei ebenfalls von jeher unterirdische Räume, sehenswürdig nicht sowohl um ihres architektonischen Werthes willen, als wegen ihrer prächtigen malerischen Wirkung in den Mittagsstunden, wenn die Sonne durch die dicht begrünten Gewölbeöffnungen herabscheint; — in den jetzt
c vorzugsweise so benannten Palazzi de' Cesari: eine ungeheure Masse von Ruinen, zum Theil riesiger Dimensionen, darunter eine Nische mit Umgang, welche noch ihre Cassetten hat, Vorbauten gegen den Circus Maximus, dessen Spiele von hier wie von Logen aus beschaut werden konnten (das Meiste wohl aus der Zeit Domitians); die grosse Doppelreihe von Gewölben gegen den Cölius zu ein blosser Unterbau, über welchem erst der Palast (vielleicht des Septimius Severus) sich erhob. Die Wasserleitung, welche in diesem System von Palästen die Brunnen und Bäder versah, ist noch in einigen mächtigen Bogen erhalten [1].

d Von dem Palast und den Gärten des Sallust (hinter Piazza Barberina beginnend) hat sich etwa so viel gerettet, dass man mit Hülfe der Nachrichten sich ein glänzendes Gedankenbild des Ganzen entwerfen kann.

e Von dem Palast des Scaurus auf dem cölischen Berge hat bekanntlich Mazois in einem angenehmen Buche (das in allen Sprachen

[1]) Bei diesem Anlass bemerke man den römischen Gebrauch grosser Nischen mit Halbkuppeln in den Fassaden, deren eine z. B. hier als Kaiserloge gegen den Circus dient. Man findet sie wieder an der (jetzigen) Vorderseite der Dio-
a cletiansthermen etc.; dann in christlicher Zeit am Palast des Theodorich zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von S. Marco zu Venedig; in häufiger und sehr colossaler Anwendung an den Bauten des Islams, zumal in Ostindien; endlich mit herrlicher Wirkung von Bramante zum Hauptmotiv des Giardino della Pigna (im Vatican) erhoben.

vorhanden ist) wirklich ein solches Gedankenbild aufgestellt: an Ort und Stelle ist indess kein Stein davon nachzuweisen.

Die Villa Hadrians unterhalb Tivoli verlangt in ihrem jetzigen Zustande, nach dem totalen Verlust ihrer Steinbekleidung und ihrer Säulenbauten, eine starke Phantasie, wenn man die einzelnen, meist nicht sehr bedeutenden Räume noch für das erkennen soll, was sie einst waren; dennoch ist der Besuch (welchen ich bisher versäumt zu haben bedaure) sehr lohnend, sobald man sich mit dem Plan der Villa (von Fea) versehen hat; in diesem wird nämlich die ehemalige Bedeutung der einzelnen Bauten angegeben. Hadrian hatte hier die berühmtesten Localitäten der alten Welt im Kleinen nachahmen lassen und auch von den Gattungen des römischen Prachtbaues immer je ein kleines Specimen errichtet, das Ganze in einem Umfang von mehr als einer Stunde. Wenn andere Bauherren ähnliche Phantasien ausführten, so lässt sich denken, wie schwer gewisse Ruinen römischer Villen und Paläste einleuchtend zu erklären sein müssen.

Von den zum Theil riesenhaften und äusserst ausgedehnten Villentrümmern der römischen Campagna scheint das Rundgebäude „Tor de' Schiavi“ der Überrest einer sehr namhaften Anlage der Gordiane (III. Jahrhundert) zu sein. — Ungeheure Räume auf einem noch kenntlichen Grundplan findet man namentlich in der sog. Roma vecchia. — Die Villa Domitians umfasst gegenwärtig den Raum des Städtchens Albano und der Landgüter an dessen Westseite, gewährt aber nirgends mehr ein Bild des ehemaligen Bestandes, so zahlreich und gross angelegt auch die einzelnen Trümmerstücke sind. — Wie die Kaiserthermen mehr als blosse Thermen, so waren die Kaiservillen auch etwas Anderes als blosse Villen, vielmehr ein Inbegriff vieler einzelnen Prachtbauten der verschiedensten Art und Gestalt.

Das Bild der antiken Bauwerke vervollständigt sich erst, wenn man sich einen reichen farbigen Schmuck hinzudenkt. Fürs Erste wurden bis in die römische Zeit einzelne Theile des Baugerüstes selbst, also der Säulen, Gebälke, Giebel etc. mit kräftigen Farben bemalt, und

wenn auch an den Tempelresten Roms keine Spuren von Farben mehr gefunden werden, so sprechen doch die blauen und rothen Zierrathen auf dem weissen Stucco der pompejanischen Säulen und Gesimse, ja oft die totale Bemalung derselben unwiderleglich für eine durchaus übliche Polychromie (Mehrfarbigkeit). Gewiss nahm dieselbe in der Kaiserzeit bedeutend ab, indem ein immer wachsender, bis zur Verwirrung und Verwilderung führender Reichthum gemeisselter Zierrathen ihre Stelle vertrat; auch die zunehmende Vorliebe für farbige Steinarten musste ihr Concurrenz machen.

Zweitens war schon in der spätern griechischen Kunstepoche die sog. Scenographie aufgekommen, eine Bemalung der glatten Wände, auch wohl der Decken und Gewölbe, mit architectonischem und figürlichem Zierrath. Was von dieser Art in römischen Tempeln vorkam, wollen wir nicht ergründen; erhalten sind in Rom nur wenige Fragmente in profanen Gebäuden, z. B. in den Titusthermen, in einigen Grabstätten etc., und auch diess Wenige lernt man jetzt, da Luft und Fackelrauch es entstellt, besser aus den (übrigens selten stylgetreuen) Abbildungen kennen als aus den Originalen. Dagegen sind theils in Pompeji an Ort und Stelle, theils im Museum von Neapel eine grosse Anzahl von Wanddecorationen mehr oder minder vollständig gerettet, die uns der Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 zum Geschenk gemacht hat. (Im Museum die drei Säle unten links; manches Decorative auch in den zwei Sälen unten rechts.)

Das Figürliche wird bei Anlass der Malerei besprochen werden; hier handelt es sich zunächst um die architectonisch-decorative Bedeutung dieses wunderbaren Schmuckes.

Man wird sich bei einiger Aufmerksamkeit sofort überzeugen, dass kein einziger Zierrath sich zweimal ganz identisch wiederholt, dass also die Schablone hier so wenig als an den griechischen Vasen (s. unten) zur Anwendung gekommen sein kann. Ich glaube behaupten zu dürfen, dass die Maler mit Ausnahme des Lineals und eines Messzeuges kein erleichterndes Instrument brauchten, dass sie also mit Ausnahme der geraden Striche und der wichtigern Proportionen Alles mit freier Hand hervorbrachten. Ihre Fertigkeit in der Production war zu gross; sie arbeiteten ohne Zweifel schneller so als mit jenen Hülfsmitteln jetziger Decoratoren. Mit den Stuccoornamenten verhielt

es sich nicht anders; im Tepidarium der Thermen von Pompeji[a] verfolge man z. B. den grossen weissen Rankenfries, und man wird die sich entsprechenden Pflanzenspiralen (je die vierte) jedesmal abweichend und frei gebildet finden. (Das kleine Gesimse unten daran scheint allerdings einen sich wiederholenden Model zu verrathen, da hier die Anfertigung von freier Hand eine gar zu nutzlose Quälerei gewesen wäre.) Die Künstler aber, um die es sich hier handelt, waren blosse Handwerker einer nicht bedeutenden Provincialstadt. Sie haben ganz gewiss diese Fülle der herrlichsten Zier-Motive so wenig erfunden als die bessern Figuren und Bilder, die sie dazwischen vertheilten. Ihre Fähigkeit bestand in einem unsäglich leichten, kühnen und schönen Recitiren des Auswendiggelernten; dieses aber war ein Theil des allverbreiteten Grundcapitals der antiken Kunst.

Eine solche Decoration konnte allerdings nur aufkommen bei der Bauweise ohne Fenster, die uns in Pompeji so befremdlich auffällt. Diese Malerei verlangte die ganze Wand, um zu gedeihen. Weniges und einfaches Hausgeräth war eine weitere Bedingung dazu. Wer im Norden etwas Ähnliches haben will, muss schon einen Raum besonders dazu einrichten und all den lieben Comfort daraus weglassen.

Der Inhalt der Zierrathen ist im Ganzen der einer idealen perspectivischen Erweiterung des Raumes selbst durch Architekturen, und einer damit abwechselnden Beschränkung durch dazwischen gesetzte Wandflächen, die wir der Deutlichkeit halber mit unsern spanischen Wänden vergleichen wollen. An irgend eine scharf consequente Durchführung der baulichen Fiction ist nicht zu denken; das Allgemeine eines wohlgefälligen Eindruckes herrschte unbedingt vor.

Die Farben sind bekanntlich (zumal gleich nach der Auffindung) sehr derb: das kräftigste Roth, Blau, Gelb etc.; auch ein ganz unbedingtes Schwarz. Auf eine dominirende Farbe war es nicht abgesehen; rothe, violette, grüne Flächen bedecken neben einander dieselbe Wand. Ungleich auffallender ist, dass man durchaus nicht immer die dunklern Flächen unten, die hellern oben anbrachte. Eine Reihe von Stücken einer sehr schönen Wand (Museum dritter Saal links) beginnt unten[b] mit einem gelben Sockel, fährt fort mit einer hochrothen Hauptfläche und endigt oben mit einem schwarzen Fries; freilich findet sich anderwärts auch das Umgekehrte.

Die ornamentale Durchführung und figürliche Belebung des Ganzen ist nun eine sehr verschiedene, je nach dem Sinn des Bestellers und des Malers. In der Mitte jener einfarbigen Flächen war die natürliche Stelle für eingerahmte Gemälde sowohl [1]) als für einzelne Figuren und Gruppen auf dem farbigen Grunde selbst; anderwärts treten die Figuren als Bewohner der (gemalten) Baulichkeiten zwischen Säulchen und Balustraden auf. Die Landschaftbilder finden sich theils ebenfalls in der Mitte der farbigen Flächen, theils vor die Baulichkeiten, oft sehr wunderlich, hingespannt.

Die gemalte Architektur ist eine von den Bedingungen des Stoffes befreite; wir wollen nicht sagen „vergeistigte", weil der Zweck doch nur ein leichtes, angenehmes Spiel ist, und weil die wahren griechischen Bauformen einen ernsten und hohen Sinn haben, von welchem hier gleichsam nur der flüchtige Schaum abgeschöpft wird. Immerhin aber werden wir diese Decoratoren für die Art ihren Zweck zu erreichen schätzen und bewundern. Sie hatten ganz recht, keine wirklichen Architekturen mit wirklicher, auf Täuschung abgesehener Linien- und Luftperspective abzubilden. Dergleichen wirkt, wie so viele Beispiele im heutigen Italien zeigen, neben ächten Säulen und Gebälken doch nur kümmerlich und verliert bei der geringsten Verwitterung allen Werth, während die idealen Architekturen dieser alten Pompejaner, selbst mit ihrer abgeblassten Farbe, auf alle Jahrhunderte Auge und Sinn erfreuen werden.

Säulchen, Gebälke und Giebel nämlich sind wie aus einem idealen Stoffe gebildet, bei welchem Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiscenz in Betracht kömmt [2]). Die

1) Ob das Colorit dieser Gemälde wirklich in einem durchgehenden Verhältniss stehe zu der rothen, grünen etc. Farbe des entsprechenden Wandstückes, wage ich nicht zu entscheiden. Gerade die besten Gemälde haben durch die Übertragung in das Museum von Neapel ihren Zusammenhang mit der Wandfarbe eingebüsst.

2) Die reine gothische Decoration folgt hierin ganz andern Gesetzen; sie ist fast durchgängig (an Wandzierrathen, Stühlen, selbst feinen Schmucksachen) streng architektonisch gedacht und wiederholt überall ihre Nischen, Sockel, Fenster, Streben, Pyramiden und Blumen im kleinsten Maassstab ähnlich wie im grössten. Sie bedurfte jener besondern Erleichterung vom Stoffe nicht

Säulchen werden theils zu schlanken goldfarbigen Stäben mit Cannelirungen, theils zu Schilfrohren, von deren Knoten sich jedesmal ein Blatt ablöst, ähnlich wie an vielen Candelabern; ja bisweilen wird eine ganze reiche Schale rings umgelegt; auch blüht wohl eine menschliche Figur als Träger daraus empor. Die Gebälke, oft mit reichen Verkröpfungen, werden ganz dünn, unten geschwungen gebildet und meist bloss mit einer Reihe von Consolen, kaum je mit vollständigem Architrav, Fries und Deckgesimse versehen. Dieselbe Leichtfertigkeit spricht sich in den Giebeln aus, welche nach Belieben gebrochen, halbirt, geschwungen werden. Wo es sich um Untensicht und Schiefsicht, z. B. beim Innern von Dächern etc. handelt, scheint die Perspective oft sehr willkürlich und falsch, man wird sie aber in der Regel decorativ-richtig empfunden nennen müssen.

Der besondere Schmuck dieser idealen, ins Enge und Schlanke zusammengerückten Architektur sind vor Allem schöne Giebelzierrathen. Man kann nichts Anmuthigeres sehen als die blasenden Tritone, die Victorien, die mit dem Ruder ausgreifende Scylla, die Schwäne, Sphinxe, Seegreife und andere Figuren, welche die zarten Gesimse und Giebel krönen. Dann finden sich Gänge, Balustraden, auf welchen Gefässe, Masken u. dgl. stehen, und ein (mit Maassen angewandter) Schmuck von Bogenlauben und Guirlanden. Letztere hängen oft von einem kleinen goldenen Schilde zu beiden Seiten herunter [1]). — Es giebt auch einzelne Beispiele einer mehr der Wirklichkeit sich nähernden Perspective, mit Aussichten auf Tempel, Stadtmauern u. dgl. (so im dritten Saal des Museums links, und in den hintern Räumen a
der Casa del labirinto zu Pompeji); allein im Ganzen hat die oben b
dargestellte Behandlung das grosse Übergewicht. In einzelnen Beispielen (Museum, erster Saal unten, rechts) ist die ganze Architektur c
und einige Theile der sonstigen Decoration von hellem Stucco erhaben aufgesetzt, wirkt aber so nicht gut.

---

wie die antike, weil durch ihr inneres Gesetz der Entwicklung nach oben der Stoff bereits überwunden ist.

[1]) Vielleicht nur eine veredelte Reminiscenz der Eimerkette, welche von ihrer Rolle herunterhängt. Man wird erst spät inne, aus wie kleinen Motiven die Kunst Zierliches und selbst Schönes zu schaffen weiss.

Der Hintergrund dieser phantastischen Baulichkeiten ist theils weiss, theils himmelblau, auch wohl schwarz, und contrastirt sehr kräftig mit den dazwischen ausgespannten farbigen Wänden. Oft sind auf besondern schmalen Zwischenfeldern noch leichtere Arabesken, Hermen, Candelaber, Thyrsusstäbe u. dgl. angebracht. Die Künstler wussten sehr wohl, dass eine reiche Decoration, um nicht bunt und schwer zu werden, in mehrere Gattungen geschieden sein muss. Der Sockel ist meist als Fläche behandelt und enthält: entweder natürliche Pflanzen, wie sie an der Mauer wachsen; oder, auf besonders eingerahmtem dunklem Grunde, Masken mit Weinlaub (auch wohl auf Treppchen liegend mit Fruchtschnüren ringsum), fabelhafte Thiere, einzelne Figuren, kleine Gruppen u. dgl. — Über der Hauptfläche ist der oberste Theil der Wand meist mit geringerer Liebe (auch wohl von geringerer Hand) verziert. Allerdings entwickelt sich bisweilen erst hier das weiter unten begonnene Giebel- und Guirlandenwesen auf hellem Grunde zum grössten Reichthum; oft aber nehmen kindliche Darstellungen von Gärten und Laubgängen oder sog. Stillleben (todte Küchenthiere, Fische, Früchte, Geschirr, Hausrath etc.) diese Stelle in Beschlag. (Wenn man eine Lichtöffnung in der Mitte der Decke annimmt, so erklärt sich die geringere malerische Behandlung dieser obern Wandtheile, welche das schlechteste Licht genossen, ganz einfach.)

Den Zusammenklang dieses köstlichen Ganzen empfindet man am
a besten im sog. Pantheon zu Pompeji, wo von zwei Wänden be-
trächtliche Stücke der Malereien ganz erhalten sind. Am Sockel: gelbe vortretende Piedestale mit schwarzen Füllungen, zum Theil mit gelben Karyatiden: an der Hauptfläche: ein hinten durchgehender rother Raum mit prächtigen Architekturen und Durchblicken ins (helle) Freie, davorgestellt grosse schwarze Wände mit Guirlanden und Mittelbildern, die zu den werthvollsten gehören (Theseus und Aethra, Odysseus und Penelope etc.); vor die Säulen sind unten, wie in der Regel, kleine Landschaften eingesetzt; die Architekturen selbst sind mit Gestalten von Dienern, Priesterinnen u. s. w. trefflich belebt; am obern Theil der Wand: theils Durchblicke ins (blaue) Freie mit Gestalten von Göttern, theils Stillleben auf hellem Grunde. — Raphaels Logen

daneben gehalten, kann man im Zweifel bleiben, welcher Eindruck im Ganzen erfreulicher sei.

Von dieser Prachtarbeit führt eine grosse Stufenreihe abwärts bis zu den einfachen Arabesken, Säulchen und Giebelchen, welche roth oder rothgelb auf weissem Grunde die Kaufladen, Nebengemächer und Gänge der geringern Häuser verzieren. Wir wollen nur einige Gebäude namhaft machen, in welchen die Scenographie ihre Gesetze besonders deutlich offenbart.

Im „Haus des tragischen Dichters“, sind mehrere Ge- a
mächer besonders schön und belehrend. Eines: Architekturen auf weissem Grund, dazwischen rothe und gelbe Flächen mit eingerahmten Bildern, drüber ein Fries mit Wettkämpfen und dann noch leichtere Ornamente, beides auf hellem Grund. — Anderswo: die schlanke Architektur besonders reizend zu halbrunden Hallen geordnet. — Im sog. Esszimmer: über schwarzem Sockel und violettbraunem Obersockel gelbe Hauptflächen mit trefflichen Bildern, dazwischen Architekturen auf himmelblauem Grund, die Rohrsäulen ausgehend in Figuren (als bewegte Karyatiden); oben freiere Figuren und Ornamente auf gelbem Grund.

In der „Casa della Ballerina“ an den Wänden des Atriums b
zierliche kleine Tempelfronten mit Durchblicken auf himmelblauem Grund.

In der „Casa di Castore e Polluce“ mehrere Gemächer c
mit reichem Zierwerk auf lauter weissem Grund; die Figuren theils schwebend in der Mitte der Flächen, theils als Bewohner der Architekturen angebracht. In andern Räumen zwischen braunrothen Architekturstücken blaue Zwischenflächen, mit sehr zerstörten aber ausgezeichneten Bildern.

In der „Casa di Meleagro“ ein Gemach mit guten Ornamen- d
ten (am Sockel Pflanzen) auf schwarzem Grund; ein anderes mit gelben Architekturen auf himmelblauem Grund und rothen Zwischenflächen, die gute Bilder enthalten.

In der „Casa di Nerone“ mehrere Zimmer mit einer domi- e
nirenden Farbe, was sonst wenig vorkömmt; ein gelbes, ein rothes, ein blaues Zimmer; oben durchgängig Architekturen mit Füllfiguren auf weissem Grund. Das Triclinium ganz gelb, die Ornamente bloss

mit braunen Schatten und weissen Lichtern angegeben. Die Halle um den Garten dagegen: braunrother Sockel mit natürlichen Pflanzen u. dgl., unterbrochen von gelben vortretenden Piedestalen; darüber reiche und treffliche Architekturen auf blauem Grund mit schwarzen Zwischenflächen, welche gute Bilder enthalten; oben: Zierrathen und Figuren auf weissem Grund. Im sog. Schlafzimmer die Architekturen mit Bewohnern besonders anmuthig belebt.

a In der „Casa d'Apollo“ das Tablinum vom Allerzierlichsten; das sog. Schlafzimmer mit lauter goldgelben Architekturen auf himmelblauem Grund, so dass gar keine Zwischenflächen vorhanden sind; die Figuren theils ganze, Götter darstellend, theils Halbfiguren hinter den Balustraden; die Ausführung gut, doch geringer als im Tablinum.

b In der „Casa di Salustio“ enthält die Wand des hintern Gärtchens eine harmlose Decoration, wie sie auch sonst noch in pompejanischen Gartenräumen und bis auf den heutigen Tag vorkömmt: hohe natürliche Pflanzen mit Vögeln und Guirlanden auf himmelblauem Grunde. Um den kleinen Hof in der Nähe des Bildes „Diana und Actäon“ herum gute Verzierungen auf lauter schwarzem Grunde mit Ausnahme des violetten Sockels. Andere Räume mit farbigen Quadern (von Stucco) sehr unschön decorirt.

c In der „Casa delle Vestali“ die Gartenhalle ganz gelb, auch der untere Theil und die korinthischen Stuccocapitäle der Säulen. Die Architekturen der Wand bloss mit braunen Schatten und weissen Lichtern angegeben; oben offene Schränke mit Küchenthieren und Guirlanden in Naturfarbe; der Sockel braunroth mit mythologischen Figuren.

d In der „Villa di Diomede“ die Malereien theils unbedeutend, theils weggenommen und nach Neapel geschafft. Die Gewölbe der untern Räume sind mit Fortsetzungen der Architekturen auf hellem Grunde verziert.

Nur ungern trennen wir bei der Besprechung dieser Schätze die eigentliche Malerei von der Decoration, indem sich die beiden Künste nie so eng die Hand geboten haben wie gerade hier. Wo sollen wir z. B. die unzähligen kleinen Vignetten unterbringen, welche diese heitern Räume beleben? Wer ihnen je einen Blick gegönnt hat, wird sie

noch oft und mit immer neuem Genuss betrachten, diese Gruppen von Gefässen, Vögeln, Schilden, Meerwundern, Tempelchen, Masken, Schalen, Fächern und Ombrellen mit Schnurwerk, Dreifüssen, Treppchen mit Opfergeräthen, Hermen u. s. w., um zu schweigen von den zahllosen menschlichen Figürchen.

Unläugbar ist in diesem ganzen pompejanischen Schmuckwesen wie in der Architektur schon Vieles, was der Ausartung, dem Barocken angehört. Nur muss man sich hüten, gleich Alles dahin zu rechnen, was nicht dem Kanon der griechischen Säulenordnungen entspricht, denn auch das scheinbar Willkürliche hat hier sein eigenes Gesetz, welches man zu errathen suchen muss.

Die spätern Schicksale dieses Styles werden allerdings bald traurig. Er scheint schon im II. Jahrhundert, jedenfalls im III. erstarrt zu sein. Die Mosaiken des runden Umganges von S. Costanza bei a
Rom zeigen, dass man zu Anfang des IV. Jahrhunderts gar nicht mehr wusste, um was es sich handelte; in dem Rankenwerk herrscht öder Wirrwarr, in den regelmässigen Feldern eine öde und steife Einförmigkeit. Einige gute Ornamente retten sich wohl bis tief ins Mittelalter hinein und gewinnen stellenweise (s. unten) ein neues Leben; die Hauptbedingung dieser ganzen Productionsweise aber war unwiderbringlich dahin: nämlich die Lust des Improvisirens.

Wo diese nicht vorhanden gewesen war, da hatte auch der Pompejaner einst nur Kümmerliches geleistet. Man sehe nur seine meisten Mosaikornamente, bei deren Anfertigung natürlich diese Lust wegfiel. (Säulen und Brunnen im Museum, erster Saal unten links; anderes in b
verschiedenen Häusern zu Pompeji selbst, u. a. in der „Casa della c
Medusa“.) Ganz auffallend sticht die kindische Leblosigkeit dieser Prunksachen neben den freien Arabesken der Wände ab. Auf ähnliche Weise hat später das Mosaik, als es vorherrschende Geltung erlangte, das Leben der Historienmalerei getödtet. Diess hindert nicht, dass aus früherer Zeit einzelne ganz ausgezeichnete Mosaiksachen vorhanden sind und dass ausser einer Alexanderschlacht auch ein Fries von Laubwerk, Draperie und Masken (in dem letztgenannten Raume d
des Museums) existirt, der zum Allertrefflichsten dieser ganzen Gattung gehört.

Auf die Architektur und bauliche Decoration der Alten folgt zunächst eine Classe von Denkmälern, in welchen das architektonische Gefühl, seiner ernsten Aufgaben entledigt, in freiern Formen ausblühen darf. Wir meinen die marmornen Prachtgeräthe der Tempel und Paläste: Candelaber, Throne, Tische, Kelchvasen, Becken, Dreifüsse und Untersätze derselben. Der Stoff und meist auch die Bestimmung geboten eine feierliche Würde, einen Reichthum ohne eigentliche Spielerei. Es sind die Zierformen der Architektur, nur so weiter entwickelt, wie sie sich, abgelöst von ihren sonstigen mechanischen Functionen, entwickeln konnten. Man sehe z. B. den prachtvollen
a vaticanischen Candelaber (Galeria delle Statue, nahe bei der Kleopatra); in solchen reichgeschwungenen Blättern muss der Akanthus sich auswachsen, wenn er nicht als korinthisches Capitäl ein Gebälk zu tragen hat! Man vergleiche die Stützen mancher Becken und Kandelaber mit den Tempelsäulen, und man wird dort der stark ausgebauchten, unten wieder eingezogenen Form und den schräg ringsum laufenden Cannelirungen ihr Recht zugestehen müssen, indem die Stütze der freien Zierlichkeit des Gestützten entsprechen musste.

Andere Bestandtheile dieser Werke sind natürlich rein decorativer Art, doch herrscht immer ein architektonisches Grundgefühl vor und hütet den Reichthum vor dem Schwulst und der Zerstreuung. Schon die Reliefdarstellungen an vielen dieser Geräthe verlangten, wenn sie wirken sollten, eine weise Beschränkung des bloss Decorativen.

Die Füsse, wo sie erhalten sind, stellen bekanntlich Löwenfüsse vor, stark und elastisch, nicht als lahme Tatzen gebildet. An Thronen und Tischen setzt sich der Löwenfuss als Profilverzierung in schönem Schwung bis über das Kniegelenk fort; dort löst sich die Löwenhaut etwa in Gestalt von Akanthusblättern ab und der Oberleib einer Sphinx oder ein Löwenhaupt oder das eines bärtigen Greifes tritt als Stütze oder Bekrönung darüber hervor; die Flügel an der Sphinx oder am Löwenleib dienen dann als Verzierung der betreffenden Seitenwand. Die horizontalen Gesimse sind durchgängig sehr zart, als blosser architektonischer Anklang gebildet; ihre Bekrönungen dagegen mit Recht reicher, etwa als Palmettenkranz. Eine gottesdienstliche Beziehung, direct auf Opfer gehend, liegt in den oft sehr schön stylisirten Widderköpfen auf den Ecken. — In den Formen der Vasen herrschen unten

an der Schale meist die concentrischen Streifen der Muschel, doch auch wohl reiches Blattwerk; der obere Theil, welcher die eigentliche Urne ausmacht, bleibt frei für die Reliefs; der Rand aber zeigt einen schönen Umschlag in der Form des sogenannten Eierstabes. Die Henkel sind bisweilen nach oben mehrfach in elastischen Spiralen geringelt (so an der sonst einfachen Colossalvase des Vorhofes von S. Ce- a
cilia in Rom und an der kleinern an der Treppe des Palazzo b
Mattei); ihre untern Ansätze erscheinen mit Masken und andern Köpfen verziert. Bisweilen sind lebende Wesen als Träger der Gefässe, Tische u. s. w. rund gearbeitet; so ruht ein vaticanisches Gefäss (Belvedere, Raum zunächst dem Meleager) auf den verschlunge- c
nen Schweifen von drei Seepferden, ein Becken ebendort (oberer Gang) d
auf den Schultern dreier Satyrn mit Schläuchen u. s. w. — Die Dreiseitigkeit der meisten Untersätze hatte wohl ihren Ursprung in der Form der Dreifüsse, für welche dergleichen Prachtpiedestale früher hauptsächlich gearbeitet wurden; allein die Kunst behielt sie später gerne auch für Candelaber, Vasen u. dgl. bei, des leichten und anmuthigen Aussehens wegen und zum Unterschiede von der Architektur.

Diese Arbeiten sind oft sehr stark nach verhältnissmässig geringen Bruchstücken und nach Analogien ergänzt. Wo zwei identische Candelaber stehen, wird der eine in der Regel die Copie, ja der blosse Abguss des andern und nur der Symmetrie halber mit aufgestellt sein. Wir zählen in Kürze eine Auswahl des Besten auf.

Im Vatican, mit Ausnahme des schon Genannten: im Braccio e
nuovo: die schwarze Vase mit Masken; — in den verschiedenen Räumen des Belvedere und in der Sala degli Animali: Tischstützen (Trapezo- f
phoren) mit Thieren und Thierköpfen jeder Art und Güte; — im obern Gang: zwei kleinere und vier grössere Candelaber, letztere besonders g
schön mit Genien, die in Arabesken auslaufen (ein ganz ähnlicher im Chor von S. Agnese vor Porta Pia); ein grosses Candelaberfragment h
mit flachem Akanthus; grosser, stark zusammengesetzter Candelaber mit dem Dreifussraub an der Basis; mehrere schöne Vasen, Brunnen u. s. w.; zwei vierseitige schmale Altäre, nach Art der marmornen Dreifüsse sehr reich behandelt. — Im Museo capitolino: obere i
Galerie: sehr ausgezeichnete grosse Vase, deren Pflanzenverzierung in fünfblättrigen Schoten ausgeht; — Zimmer der Vase: nächst dem einfach k

schönen bronzenen Mischkrug des Mithridat (leider mit barock-modernen Henkeln) die dreiseitige Marmorbasis unter dem Opferknaben. —
a In der Villa Albani, Mehreres in der Nebengalerielinks; — im sog.
b Kaffehaus: ein guter, aber später Candelaber; von den bei Anlass der Reliefs genannten Vasen sind mehrere auch als Vasen ausgezeichnet.
c In der Villa Borghese: Mehreres, besonders in der Vorhalle. —
d Im Museum von Neapel, erster Gang: zwei runde Becken mit ins Viereck gezogenem Rande, auf gewundenen Säulen ruhend; ein schönes Brunnenbecken auf drei Löwenfüssen mit Sphinxoberleibern. —
e Im dritten Gang: aufrecht sitzende Sphinx als Trägerin einer Stütze
f mit Palmettenhals; Anbau dieses Ganges: mehrere Thron- und Tischstützen; ein herrliches Marmorbecken, welches die Gesetze dieser Ornamentik vielleicht so klar wie wenige andere Überreste offenbart; endlich die kolossale Porphyrschale, grossentheils ergänzt und mit
g Ölfarbe bestrichen. — In der Halle der Musen: die Vase von Gaeta, das
h Decorative sehr zerstört. — In der Halle der farbigen Marmore: eine Sirene von rothem Marmor, die mit ihrem Schweif die Tragsäule eines
i Brunnenbeckens umschlingt. — In der Halle des Tiberius: ausser einer Amphore und einer Urne die beiden bekannten Candelaber mit den Fischreigern oder wie man die je drei Vögel nennen will.

k In Pompeji enthält gegenwärtig der Hof des Mercurstempels eine Sammlung von steinernen Tischstützen u. dgl., welche den Zierrath wieder auf seine einfachste Form: die senkrecht cannelirte Säule zurückführen. Aehnlich die meisten Zugbrunnen (Pozzi) in den Häu-
l sern. Ein Marmortisch auf Greifen ruhend in der Casa di Nerone.

m In den Uffizien zu Florenz: innere Vorhalle: Zwei schlanke Pfeiler, zu Trägern von Büsten oder Statuen bestimmt, auf allen vier Seiten überfüllt mit kleinlichen Trophäen in Relief; eine späte und in ihrer Art lehrreiche Verirrung: gleichsam ein ins Enge gezogener Ausdruck dessen, was die Spiralsäulen im Grossen gaben. — Verbindungs-
n gang: dreiseitige Candelaberbasis mit Amorinen, welche die Waffen
o des Mars tragen. — Zweiter Gang und Halle der Inschriften: mehrere Altäre und altarförmige Grabmäler, dergleichen Rom in viel grösserer
p Auswahl bietet. — Erster Saal der Malerbildnisse: die mediceische Vase mit Iphigeniens Opfer, klassisch auch in ihren Ornamenten: der

Fuss meist echt und alt, von den Henkeln und vom obern Rand wenigstens so viel als für die Restauration nöthig war.

Im Dogenpalast zu Venedig (Museo d'Archeologia, Corridojo) ein schöner grosser Candelaber, sehr restaurirt, doch der Hauptsache nach alt, ausgenommen die obere Schale; oben drei Satyrsköpfe und Laubwerk mit Vögeln.

Hier noch eine Bemerkung, die wir nirgends anders unterbringen können. In das Gebiet der Ornamentik fallen auch die Buchstaben der Inschriften. Die Griechen haben darin immer nur das Nöthige gegeben und irgend ein architektonisches Glied zum Träger dessen gemacht, was sie in verhältnissmässig kleinen Charakteren nur eben leserlich angeben wollten. Bei den Römern will die Inschrift schon in die Ferne wirken und erhält bisweilen, nicht bloss an Triumphbogen, wo sie in ihrem Rechte ist, sondern auch an Tempelfronten eine eigene grosse Fläche auf Kosten der Architrav- und Friesglieder. Allein wenigstens die Buchstaben sind noch bis in die späteste Zeit verhältnissmässig schön gebildet und passen zum Übrigen. Der Baumeister verliess sich nicht auf den Steinmetzen und Bronzisten, sondern behandelte, was so wesentlich zur Wirkung gehörte, als etwas Wesentliches.

Von jenen grossen, monumental behandelten Prachtstücken gehen wir über zu den beweglichen Geräthen des wirklichen Gebrauches, welchen ihr Stoff — das Erz[1]) — einen besondern Styl und eine bessere Erhaltung gesichert hat. Vor allen Sammlungen haben hier die sechs Zimmer der „kleinen Bronzen" im Museum von Neapel den Vorzug, weil in ihnen die Schätze aus den verschütteten Städten am Vesuv und die Ausgrabungen von Unteritalien zusammenmünden. (Einiges recht Schöne auch in den Uffizien zu Florenz, II. Zimmer der Bronzen, 8.—14. Schrank.)

[1]) Von den silbernen Gefässen, dergleichen Verres in Sicilien massenweise stahl, ist natürlich nur äusserst Weniges erhalten.

Auf den ersten Blick haben diese Überreste gar nichts Bestechendes oder Überraschendes. Ersteres nicht, weil der Grünspan sie unscheinbar macht; letzteres nicht, weil unsere jetzige Decoration sie seit achtzig Jahren nachbildet, so dass bald kein Tischservice, keine Salonlampe völlig unabhängig ist von diesen Vorbildern. Wer nun aber nicht schon aus historischem Interesse dieser Quelle der neuern Decoration nachgehen will, der mag es doch um des innern Werthes willen getrost thun. Er wird dann vielleicht inne werden, dass wir unvollkommen und mit barbarischer Styl-Mischung nachahmen, dass wir dabei bald zu architektonisch trocken, bald zu sinnlos spielend verfahren, und dass uns nicht die Überzeugung, sondern die Willkür leitet, sonst würde unsere Mode nicht im Chinesischen, in der Renaissance, im Rococo u. s. w. zugleich herumfahren, ohne doch Eines recht zu ergründen. Die Alten stehen hier unsern barocken Niedlichkeiten und Nippsachen recht grandios gegenüber mit ihrem Schönheitssinn und ihrem Menschenverstande.

Vase, Leuchter, Eimer, Wage, Kästchen, und was all die Alterthümer noch für Namen und Bestimmungen haben mochten, — Alles besitzt hier sein inneres organisches Leben, seine Entwicklung vom Gebundenen ins Freie, seine Spannung und Ausladung: die Zierrathen sind kein äusserliches Spiel, sondern ein wahrer Ausdruck des Lebens.

Schon die gemeinen Küchen- und Tischgefässe haben eine gute, schwungvolle Bildung des Profils, des Halses, namentlich der Handhaben und Henkel. Eine Sammlung von abgetrennten Henkeln, in
a einem Schrank des fünften Zimmers (Einiges auch in den Uffizien,
b 12. Schrank des genannten Raumes) zeigt auf das Schönste, wie die Bildner jedesmal mit neuer Lust die einfache Aufgabe lösten, in diesem Theil des Gefässes eine erhöhte Kraft und Dehnbarkeit auszusprechen, und wie der Auslauf des Henkels in eine Maske oder Palmette gleichsam ein letzter, glänzender Ausdruck dieser besondern Belebung sein sollte. (Eine sehr edel stylisirte Handhabe mit Blattwerk
c im genannten Raum der Uffizien, 13. Schrank.) An Urnen, Opferschalen und andern festlichen Geräthen ist natürlich auf dergleichen noch eine besondere Sorgfalt verwendet. Wo von der Aussenseite des Gefässes ein grösserer Theil verziert ist, findet man in der Regel, dass Form und Profil des Zierrathes der Bewegung des Gefässes, seinem

Anschwellen und Abnehmen folgt und sie verdeutlichen hilft [1]). Namentlich beachte man den umgeschlagenen Rand mit der einfach schönen Reihe von Perlen oder kleinen Blättern; er ist gleichsam eine letzte Blüthe des Ganzen.

Sehr zahlreich sind, zumal im zweiten und sechsten Zimmer, die a
Lampen, welche sowohl in der Hand getragen als auf besondere Ständer gestellt oder an Kettchen aufgehängt werden konnten. Schon die ganz einfachen unverzierten haben die denkbar schönste Form für ihren Zweck: einen Behälter für das Oel und eine Öffnung für den Docht nebst einer Handhabe darzubieten. (Wer sich hievon überzeugen will, mache einmal selbst den Versuch, ein Geräth, welches diese drei Dinge vereinigt, aus eigener Erfindung zu componiren.) Am häufigsten wurde wenigstens der Griff verziert, als Schlange, Thierkopf, geflügelte Palmette u. s. w. Dann folgten Zierrathen, Reliefs und ganze freistehende Figürchen auf dem Deckel des Oelbehälters. Bisweilen sind mehrere Lampen an den Zweigen einer Pflanze, eines Baumes, auch wohl an reichen, von einem kleinen Pfeiler ausgehenden Zierrathen aufgehängt, wozu eine schön architektonisch gebildete Basis gehört. (Eine grosse bronzene Lampe christlicher, doch noch b
römischer Zeit in den Uffizien, 14. Schrank, zeigt die spätere Erstarrung dieser Form; sie ist als Schiff gestaltet.)

Von den Lampenständern wird man die kleinern als artige kleine Dreifüsse, als Bäumchen, als elastische Doppelkelche (aufwärts und abwärts schauend) gebildet finden. Der höhere Lampenträger dagegen ist der bronzene Candelaber, der hier in einer grossen Menge von Exemplaren, vom Einfachsten bis zum Reichsten, repräsentirt ist. Der Stab desselben, fast immer auf drei Thierfüssen mit Pflanzenzierrathen stehend, ist bald mehr architektonisch als schlanke cannelirte Säule, bald mehr vegetabilisch als Schilfrohr gebildet. Oben geht er entweder in drei Zweige oder in einen mehr oder weniger reichen Kelch über, dessen breite obere Platte die Lampe trug. Im Ganzen wird man kaum ein einfach anmuthigeres Hausgeräth erdenken können. Auch Figuren als Lampenträger fehlen nicht, z. B. ein Harpocrates, der in der Rechten einen Lotos mit der Lampe hielt; ein köstlicher

[1]) Vgl. unten den Abschnitt über die gemalten Vasen.

Silen mit dem Schlauch, hinter welchem ein Bäumchen zwei Lampen trug; ein Amor auf einem Delphin, über dessen Schweif die Lampe a schwebte, u. s. w. (Ein Candelaberfuss in den Uffizien, 10. Schrank, besteht aus drei zusammenspringenden Luchsen mit Masken dazwischen.)

Die Füsse der Geräthe sind ideale und dabei höchst kräftige, doch — dem Stoffe gemäss — leichte Thierfüsse, welche die Zehen des Löwen mit dem schlanken Fussbau des Rehes vereinigen. Wie frei die Alten mit solchen Bildungen umgingen, zeigt der herrliche Altar des dritten Zimmers, dessen drei Thierfüsse über einem Absatz ebensoviele Sphinxe und hinter diesen Blumenstengel tragen, auf welchen dann die runde Platte mit ihrem Fries von Stierköpfen und Guirlanden ruht; unter sich sind die Füsse durch schöne, schwungreiche Pflanzenbildungen verbunden.

An den meist aus Pompeji stammenden Helmen und Harnischen b (viertes Zimmer) findet sich theilweise ein reicher, prachtvoller Reliefschmuck. Die ganzen Figuren und Geschichten, z. B. verschiedene Scenen der Einnahme von Ilion, sind mit Recht dem Helm vorbehalten, während Arm- und Beinschienen mit Ausnahme einer vorn angebrachten ganzen Götterfigur nur Masken, Adler, Arabesken, Füllhörner etc. darbieten. Andere Helme, von roherer römischer Ausführung, enthalten bloss Trophäen, Köpfe von Göttern u. dgl. An einem schön griechischen Brustharnisch (aus Pästum?) wird man das Haupt der Pallas Athene finden. — Die archäologische Bedeutung dieser beträchtlichen Sammlung von Waffen, Pferdezeug u. dgl. darf hier nicht weiter erörtert werden; genug, dass auch in diesen Werkzeugen des Krieges c die schöne antike Formenbildung sich nicht verläugnet. (Im Museo patrio zu Brescia der figurirte Brustschild eines Pferdes.)

Im Ganzen darf man immer von Neuem sich wundern, dass ein Volk, welches seine Zierformen so leicht und meisterhaft bildete, doch fast durchgängig Maass hielt und des Guten nicht zu viel that. Es genügt ein vergleichender Blick auf die Renaissance, die sich dessen nicht rühmen kann, die ihre tragenden Theile im Styl der Flächen verzierte und an ihren Gefässen vollends nur eine angenehme Pracht erstrebte, ohne auf eine lebendige Entwicklung bedacht zu sein. Wie gerne verzeiht man daneben den Pompejanern, wenn sie das Gewicht an ihrer (römischen) Wage als Satyrskopf, als Haupt des Handels-

gottes Hermes bildeten. Es kommen noch andere einzelne Spielereien vor, aber sie machen keinen weitern Anspruch und verdunkeln nicht das Wesentliche.

Einen interessanten Contrast mit den ehernen Gefässen bieten die **gläsernen** dar, deren im dritten Zimmer der „Abtheilung der Ter- a racotten“ desselben Museums von Neapel eine grosse Sammlung vorhanden ist. (Meist aus Pompeji.) Diese Gläser sind nicht besser geformt als unsere gemeinen Glaswaaren, weil sie geblasen wurden, wobei in der Regel nur unbedeutende und leblose Profile zum Vorschein kommen können. Das Auge mag sich indess schadlos halten an einigen Schälchen u. s. w. von schöner lasurblauer Farbe und an einigen Überresten bunter Millefiori, wenn auch letztere nicht mit den jetzigen venezianischen Prachtarbeiten wetteifern dürfen.

Von den pompejanischen Gefässen aus **gebrannter Erde** (im vierten und fünften Zimmer derselben Sammlung) weisen dagegen b schon die allergemeinsten eine bessere und edlere Form auf: nur darf man sie nicht mit den griechischen Vasen vergleichen, von welchen bei Anlass der Malerei die Rede sein wird. Die vielen Hunderte von gewöhnlichen Thonlampen haben in ihrem befangenen Stoff noch immer jene schöne Grundform mit den ehernen gemein. Einzelne Stirnziegel in Palmettenform zeigen, wie zierlich selbst an geringen Gebäuden das untere Ende jeder Ziegelreihe des Daches auslief. (Auch ein Giessmodel für dergleichen ist hier aufgestellt.) — Von thönernen figurirten Friesstücken findet sich wenigstens eine kleine Auswahl[1].

Einen eigenen klassischen Werth hat sodann die **florentinische** Sammlung schwarzer **figurenloser Thongefässe** (bei den gemal- c ten Vasen in dem verschlossnen Gang, der von den Uffizien nach Ponte vecchio führt). Neben mehr willkürlichen etruskischen Formen finden sich hier die schönsten griechischen Profilirungen, den edelsten Vasen von Bronze und Marmor im Kleinen und in einem andern Stoffe nachgeahmt. (Besonders eine Urna unvergleichlich). Sie dienten nicht zum täglichen Gebrauch, sondern standen wohl in Tempeln und Gräbern.

[1]) Eine der bedeutendsten Terracotta-Sammlungen, die des Cavaliere Campana in Rom, ist nur schwer zugänglich.

Es wurde bereits erwähnt, dass die christliche Kirchenbaukunst mehr oder weniger sich dem Vorbild der heidnischen Basiliken anschloss und die von den Tempeln genommenen Säulen zum Bau ihres Innern benützte. Die grossen Modificationen, welche den eigenthümlichen Werth der christlichen Basilica ausmachen, sind kurz folgende.

1) Das Innere der heidnischen Basilica war ein zwar länglicher, aber auf allen vier Seiten von der Säulenhalle umgebener Raum oder (unbedeckt gedacht) Hof; in der christlichen Kirche wird derselbe zu einem bedeckten Mittelschiff, und die Halle zu zwei oder vier Seitenschiffen, während die Fortsetzung der Halle auf den Schmalseiten (vorn und hinten) wegfällt oder nur vorn und dann in veränderter Bedeutung, als innere Vorhalle, sich behauptet.

2) Die grosse hintere Nische (Apsis, Tribuna), einst durch die davor hinlaufende Halle theilweise dem Auge entzogen, wird jetzt geradezu das Ziel aller Augen, indem sich darin oder zunächst davor der Altar erhebt. Die Längenperspective wird damit das Lebensprincip der ganzen Basilica und damit der meisten abendländischen Kirchen überhaupt.

3) In den wichtigern Basiliken entsteht vor der Nische ein Querschiff von gleicher oder fast gleicher Höhe mit dem Hauptschiff, zur Aufnahme bestimmter Classen von Anwesenden (Geistliche, Beamte, Matronen etc.). Ein besonderer grosser Bogen (der Triumphbogen) auf Säulen bildet den Übergang aus dem Hauptschiff ins Querschiff.

4) Die Errichtung eines obern Stockwerkes, in den heidnischen Basiliken beinahe Regel, wird hier zur Ausnahme (S. Agnese, S. Lorenzo fuori le mura, SS. Quattro Coronati in Rom). Die Obermauer

des Mittelschiffes wird theils mit Malereien bedeckt, theils mit grossen (jetzt meist vermauerten oder umgestalteten) Fenstern durchbrochen. Die ursprünglichen reichgeschmückten Flachdecken sind sämmtlich untergegangen; an einigen Kirchen ist noch das mittelalterliche Sparrenwerk des Daches erhalten; die meisten tragen moderne Decken oder Scheingewölbe.

5) An den Basiliken von Ravenna kömmt zuerst regelmässig die Anordnung von zwei Nebennischen rechts und links von der Hauptnische vor.

6) Die Aussenwände blieben meist schlicht und glatt (in Ravenna schüchterne Anfänge einer Eintheilung, durch vortretende Wandstreifen mit Rundbogen, auch frühe schon eigentliche Bogenfriese). Was etwa, z. B. von Consolen am Obergesimse vorkömmt, ist von antiken Gebäuden entlehnt. (Apsis von S. Cecilia in Rom.) Die Fassade erhielt eine Vorhalle, wovon unten die Rede sein wird; die Thüren hatten wohl in der Regel antike Pfosten; die Obermauer wahrscheinlich eine Decoration von kostbaren Marmorplatten, auch wohl schon frühe von Mosaik. a

7) Im Innern ist die Säulenstellung je älter desto dichter und desto gleichmässiger (letzteres aus dem Seite 27, b, angegebenen Grunde). Die alte Peterskirche hatte über den Säulen ein gerades Gebälk, der alte Lateran und die alte Paulskirche Bogen; S. Maria Maggiore hat noch ihr gerades Gebälk — sämmtlich Bauten des IV. und V. Jahrhunderts. Von da an überwiegen die Bogen (Ausnahme: das Untergeschoss der alten Kirche von S. Lorenzo fuori) und bilden in Ravenna die ausschliessliche Form; erst im XI. bis XIII. Jahrhundert kommt wieder in einzelnen römischen Beispielen (S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, die neuere Kirche von S. Lorenzo fuori) das gerade Gebälk und anderwärts sogar der Flachbogen vor (Dom von Narni und Vorhalle der Pensola ebenda). b

8) In Rom setzen in der Regel die Bogen unmittelbar über dem Säulencapitäl an; in Ravenna schiebt sich ein trapezförmiges Zwischenstück ein, welches durch seine barbarische Bildung das richtige Grundgefühl wieder verdunkelt, welches hier ein Zwischenglied verlangte. Die Alten hatten wenigstens bei ihren vortretenden Säulen auch das betreffende Gebälkstück vortreten lassen, und als Brunellesco die alte

Baukunst wieder zu erwecken suchte, war die Herstellung desselben sein Erstes.

Die meisten Basiliken haben so starke Veränderungen erlitten, dass man nur mit Mühe sich den ursprünglichen Eindruck vergegenwärtigen kann. Da diese ganze Bauweise, mit der hohen Obermauer über den Säulen, einem starken Erdbeben nicht leicht widerstand, durch ihr hölzernes Dachwerk den Feuersbrünsten unterworfen war und auch ohne dieses durch ihre eigene Leichtigkeit zum Umbau einlud, so sind gewiss eine Menge Basiliken im Lauf der Zeit eingestürzt oder auseinandergenommen und grossentheils mit Benützung der alten Baustücke wieder zusammengesetzt worden. Ausserdem ergaben sich Zu- und Anbauten aller Art, Capellen, welchen zu Liebe alle Wände durchbrochen wurden, neue Apsiden (zum Theil weil man Fenster brauchte), neue Fassaden je nach dem Styl des Jahrhunderts u. dgl. Zuletzt nahm sich nur zu oft der Barockstyl dieser baufälligen Kirchen an, schloss ihre Säulen halb oder ganz in seine Pfeiler ein und überzog, was noch vom alten Bau übrig war, „harmonisch" mit seinen Stuccaturen: namentlich waren ihm die alten Decken und gar das sichtbare Sparrenwerk zuwider; im glücklichsten Fall nahmen überreich vergoldete Flachdecken, nur zu oft aber verschalte Gewölbe mit modernen Ornamenten deren Stelle ein. Das Vermauern der Fenster oben im Mittelschiff wurde so zur Regel, dass keine Basilica mehr ihr volles altes Oberlicht geniesst. Höchstens den Mosaikboden ausgenommen, wollte kein altchristliches oder mittelalterliches Detail mehr zu dem modernen System der Altäre, der Chorstühle, der Wandmalereien passen; das Alte musste weichen. So giebt es nun durch ganz Italien eine Menge Kirchen aus dem ersten Jahrtausend und den beiden nächsten Jahrhunderten, welche noch ihre antiken Säulen mehr oder weniger kenntlich aufweisen und auf den sonst als Ehrentitel gebrauchten Namen Basilica der Kunstform halber Anspruch machen, dabei aber einen überwiegend modernen Eindruck hervorbringen.

Wir wollen nur kurz andeuten, wie man die ursprüngliche Gestalt der reichern Basiliken in Gedanken zu restauriren hat.

Vor Allem gehört dazu ein viereckiger Vorhof mit Hallen ringsum,

dessen vorderer Eingang nach aussen noch eine besondere kleine gewölbte Halle mit zwei vortretenden Säulen hatte. (Diese kleine Halle erhalten an S. Cosimato in Trastevere — IX Jahrhundert? — und an a
S. Clemente, sowie an S. Prassede in Rom — XII. Jahrhundert.) Von b
den vier Seiten des Porticus bildete die eine den Vorraum der Kirche selbst; in der Mitte des Hofes stand der Weihebrunnen. Erhaltene vierseitige Portiken an den Domen von Capua und Salerno, an lezterm c
aus dem XI. Jahrhundert, auf schönen und gleichförmigen Säulen von d
Pästum; in Rom hat nur das späte S. Clemente — XII. Jahrhundert — e
noch den unversehrten Porticus, theils auf Säulen theils auf Pfeilern; in Mailand stammt die Vorhalle von S. Ambrogio, gewölbt auf Pfeilern f
mit Halbsäulen, wahrscheinlich aus der Zeit Ludwigs des Frommen. Spätere Klostervorhallen geben eine ziemlich genaue Anschauung von dieser Bauweise. Sehr viele Basiliken hatten indess nur eine Vorhalle längs der Fassade und diese hat sich in manchen Beispielen sammt ihrem meist geraden, nicht selten mosaicirten Gebälk erhalten; so z. B. in Rom an S. Cecilia, S. Crisogono, S. Giorgio in Velabro, g
S. Giovanni e Paolo, S. Gregorio, S. Lorenzo fuori, S. Lorenzo in h
Lucina, an SS. Quattro Coronati in einem Umbau des XII. Jahrhun- i
derts und an S. Saba mit einem obern Stockwerk; ausserhalb Roms k
z. B. am Dom von Terracina, am Dom von Amalfi (Doppelreihe von l
Säulen mit normannisch-saracenischen Spitzbogen und Gewölben); in Ravenna nimmt ein geschlossener und gewölbter Vorbau die Stelle der Vorhalle ein, z. B. am S. Apollinare in Classe. m

Von den Fassaden ist vielleicht keine einzige mit ihrem ursprünglichen oder ursprünglich beabsichtigten Schmuck erhalten; denn die Mosaiken, die man an der Fronte von S. Maria Maggiore noch sieht n
und an derjenigen von S. Paul sah, sind und waren Werke der Zeit um 1300. Wir bleiben auf die oben angegebenen Vermuthungen beschränkt.

Im Innern, dessen Austattung unverhältnissmässig überwog, wurde vor Allem der reichste farbige Schmuck erstrebt, womöglich durch Mosaikbilder, welche die Oberwände des Mittelschiffes, die Wand des Triumphbogens (bisweilen schiffwärts und nischenwärts) und die Apsis sammt ihrer Umgebung überzogen. Auch der Boden erhielt Mosaikornamente (die freilich in ihrer jetzigen Gestalt meist erst aus dem XI.

und den folgenden Jahrhunderten stammen, wovon unten), und die Wände der Seitenschiffe wenigstens unten einen Überzug mit kostbaren Steinarten aus den Ruinen des alten Roms. Die baulichen Details mussten neben der starken Farbenwirkung dieses Schmuckes, namentlich auch des Goldgrundes, Wirkung und Werth verlieren und sich bald auf das Allernöthigste beschränken. Die Capitäle wurden, wo man keine antiken vorräthig hatte, bisweilen aus orientalischen Bauhütten bezogen; namentlich in Ravenna wird man oft einem sonderbar umgestalteten korinthischen Capitäl mit kraftlosem aber zierlich geripptem und ausgezacktem Blattwerk begegnen, dessen Stoff — proconnesischer Marmor von der Propontis — seine Herkunft verräth. (V. und VI. Jahrhundert.) Hart daneben tritt aber auch ein schon ganz lebloses, muldenförmiges Capitäl auf, in welches kalligraphische Zierrathen bloss flach eingemeisselt sind, und welches sich unter dem oben bezeichneten trapezförmigen Aufsatz besonders roh ausnimmt. (Jetzt in manchen Basiliken neue Capitäle und Gesimse von Stucco über den alten.)

Die grosse perspectivische Wirkung des Ganzen war nicht zu jeder Zeit, sondern nur in besonders feierlichen Augenblicken zu geniessen, indem eine unglaubliche Masse von Vorhängen die einzelnen Räume von einander abschloss. Dieselben begannen schon mit der a kleinen äussern Vorhalle (an derjenigen von S. Clemente und anderswo sind noch einige Ringe an der eisernen Stange sichtbar), umzogen dann den ganzen vierseitigen Porticus, theilten das Hauptschiff zwei bis dreimal in die Quere, gingen an den Colonnaden von Säule zu Säule und machten vollends den Altarraum zu einem unsichtbaren Allerheiligsten. Am Tabernakel mancher Altäre sind überdies noch besondere Stangen und Ringe von den ehemaligen Vorhängen zu bemerken, welche alle vier Seiten des Altares zu verhüllen bestimmt waren. Die Querbalken und Stangen, welche dieses oft kostbar gestickte Tuchwerk trugen, scheinen laut den Nachrichten mit Heiligenbildern geschmückt gewesen zu sein; ausserdem dienten sie wohl auch dem Bau selber als Verankerungen oder Schlaudern.

Von den einzelnen Ziergegenständen, den Thronen, Lesepulten, Predigtkanzeln, Osterkerzensäulen u. s. w. ist das Meiste erst seit dem XI. Jahrhundert gearbeitet (siehe unten). Wir müssen hier nur zwei Dinge erwähnen, welche ihre bleibende Gestalt schon in altchristlicher

Zeit erhalten haben mögen. Zunächst die Altäre, deren bis ins IX. Jahrhundert jede Kirche nur einen hatte. Sie sind sämmtlich so eingerichtet, dass der Priester dahinter steht und sich mit dem Angesicht gegen die Gemeinde wendet. Über ihnen erhebt sich mit vier Säulen (wozu man immer die kostbarsten Steine nahm, die zu haben waren) der Tabernakel, dessen oberer Theil oder Baldachin einen besondern kleinen Zierbau bildet (obere Säulchenstellung, kleine Kuppeln u. dgl. auch wohl einfache Giebel). Alte Beispiele sind in S. Lorenzo fuori [1]) a
und in S. Giorgio in Velabro zu Rom erhalten; ein späteres in S. Cle- b
mente; eines aus dem IX. Jahrhundert in S. Apollinare in Classe c
bei Ravenna (im linken Seitenschiff), und eines aus dem XII. Jahrhundert (wenn nicht älter) in S. Anastasia zu Rom; auch die zwei d
Seitenaltäre des Domes von Terracina haben noch ihre ursprüngliche e
Form (XII. Jahrhundert?). An sehr vielen Altären aber sind nur noch die vier Säulen alt.

Sodann war die Einrichtung des sog. Chorus, welche nur noch in S. Clemente zu Rom deutlich erhalten ist, eine Eigenthümlichkeit f
der alten kirchlichen Anordnung, wenn auch nicht der urchristlichen. Ein viereckiger Raum gegen Ende des Mittelschiffes, um eine oder wenige Stufen erhöht und mit marmornen Schranken umschlossen, diente zur Aufstellung der psallirenden Priesterschaft [2]); an seinen beiden Seiten waren die Lesepulte (Analogia) angebracht, links (vom Altar aus gerechnet) dasjenige für die Epistel, rechts dasjenige für das Evangelium.

Überblickt man das Ganze dieser neuen Kunstschöpfung, so fehlt ihr wesentlich das organische Leben, welches die Glieder eines Baues in einen harmonischen Zusammenhang bringen soll. Die Benutzung antiker Baureste, an die man sich einmal gewöhnt hatte, ersparte zudem den folgenden Baumeistern die eigenen Gedanken, und so bleibt ihre Kirchenform bis ins XIII. Jahrhundert stationär, während in Oberitalien und im Norden schon längst entscheidende neue Bauprincipien

---

[1]) Das Grabmal Lavagna, rechts von der Hauptthür derselben Kirche, besteht aus einem ganz ähnlichen Tabernakel (über einem ant. Sarcophag), vielleicht erst vom Jahr 1256.

[2]) Vielleicht doch nur in Kirchen ohne Querschiff als Ersatz dafür gebräuchlich?

in Übung sind und während die verfügbaren antiken Säulen u. s. w. bereits auf das Empfindlichste abnehmen. Die einzige wesentliche Veränderung in dieser langen Zeit besteht in einem stärkern Verhältniss der Höhe zur Breite in den römischen Basiliken des zweiten Jahrtausends. Rom überliess es dem Ausland, aus dem grossen urchristlichen Gedanken des perspectivischen Langbaues die weitern Consequenzen zu ziehen. Nach einer Reihe von Umbildungen, die in der Kunstgeschichte zuerst nach Jahrhunderten, später nach Jahrzehnden nachzuweisen sind, ging aus der Basilica ein Kölner Dom hervor.

Wenn nun aber auch dieser Bauform jede eigentliche Entwicklung fehlt, wenn sie die antiken Überbleibsel in einem ganz andern Sinne aufbraucht als für den sie geschaffen sind, so giebt sie doch grosse, einfache Motive und Contraste. Die colossale halbrunde Nische als Abschluss des quadratischen Ganzen und des langen geraden Hauptschiffes hatte vielleicht in keinem antiken Gebäude so hochbedeutend wirken dürfen. Überdiess lernt man den Werth grosser antiker Colonnaden, welche ja fast sämmtlich diesen und ähnlichen Zwecken aufgeopfert wurden, geradezu nur aus den christlichen Basiliken kennen. Wer Sanct Paul vor dem Brande mit seinen vier Reihen von je zwanzig Säulen phrygischen und numidischen Marmors gesehen hat, versichert, dass ein architektonischer Anblick gleich diesem auf der Welt nicht mehr vorhanden sei.

Nicht unwesentlich für die Grössenwirkung erscheint es auch, dass alle Zierbauten im Innern, der Altar sammt Tabernakel, die Kanzeln, Pulte u. s. w. ziemlich klein gebildet wurden, d. h. nicht grösser als der Gebrauch es verlangte. Die Decoration der Barockzeit glaubte diese Stücke in einem vermeintlichen „Verhältniss“ zu der Grösse des Baues bilden zu müssen, während sie doch nur zu der Grösse des Menschen, der sie bedienen, besteigen etc. soll, in einem natürlichen Verhältniss stehen. Bernini's Riesentabernakel in S. Peter, die Riesenkanzeln im Dom von Mailand und andere Verirrungen dieser Art werden dem Reisenden nur zu nachdrücklich in die Augen fallen.

Von den Basiliken Roms zählen wir hier nur diejenigen auf, in welchen das Ursprüngliche noch kenntlich vorherrscht.

S. Paul (IV. Jahrhundert) wird mit seinen jetzigen Säulen von Simplongranit und mit seinen höchst colossalen Verhältnissen das Wesentliche des Eindruckes einer Basilica ersten Ranges immer am getreusten wiedergeben, leider getrübt durch die höchst willkürliche moderne Decoration des Querschiffes (und, wir fürchten, auch des Langhaues, wenn derselbe vollendet sein wird). Man halte sich an die Räumlichkeit und die Hauptformen. a

S. Maria maggiore (V. Jahrhundert) mit wahrscheinlich eigens gearbeiteten, nicht entlehnten ionischen Säulen und geradem Gebälk. Die Pilaster der Oberwand sind in ihrer jetzigen Gestalt und vielleicht überhaupt modern, die Apsis im XIII. Jahrhundert umgebaut. Die schöne, feierliche Wirkung beruht wesentlich auf dem ausschliesslichen Oberlicht. Die (beste vorhandene) Renaissancedecke vom Ende des XV. Jahrhunderts. b

S. Sabina (V. Jahrhundert) ebenfalls von schönem, ursprünglichem Eindruck, der nur wenig gestört wird. Die Vorhalle gegen das Kloster hin im XII. Jahrhundert so gestaltet, wie sie jetzt ist. c

S. Pietro in vincoli (V. Jahrhundert) hat durch den Umbau der Obermauer des Mittelschiffes seine alte Herrlichkeit eingebüsst, von der noch die mächtige Apsis und die Anordnung des Querschiffes Zeugniss geben. — S. Prisca (V. Jahrhundert?) zeigt wenigstens noch die alte Disposition. d e

San Lorenzo fuori le mura gewährt in seinem ältern Theil (VI. Jahrhundert) zunächst eine reiche Sammlung antiker Baufragmente, selbst aus der besten Zeit. Diese ältere Kirche, zweistöckig, unten mit geradem Gebälk, oben mit Bogen, hatte ihre Nische da, wo im XIII. Jahrhundert die neuere Kirche, welcher sie jetzt als Chor dient, angebaut wurde. Bei diesem Anlass wurde ihr ursprünglicher Boden, der sonst tiefer als die neue Kirche gelegen hätte, beträchtlich erhöht und mit Balustraden im sog. Cosmatenstyl (s. unten) versehen. Der Werth ist wesentlich ein malerisch-phantastischer. f

S. Agnese, eine Miglie vor Porta Pia (VII. Jahrhundert) giebt den Eindruck einer Basilica mit Obergeschoss am schönsten und reinsten; die Halle ist hier wie in S. Lorenzo als nothwendiger Verbindungsgang für das obere Stockwerk auch vorn herumgeführt. Unter den antiken Säulen sind zwei mit vielfach profilirter Cannelirung auf- g

fallend. — Als Ganzes eines der besten Gebäude des frühern Mittelalters, so dass die Abwesenheit alles organischen Lebens in Gesimsen u. dgl. gerade hier am deutlichsten fühlbar wird.

a S. Giorgio in Velabro (VII. Jahrhundert), auf 16 Säulen; die Vorhalle angeblich IX., eher XII. Jahrhundert.

b SS. Quattro Coronati; von dem Bau des VII. Jahrhunderts ist noch die gewaltige Nische ein Zeugniss; nach einer Zerstörung im Jahre 1085 rückte man im XII. Jahrhundert die Säulen der einst ziemlich grossen Kirche enger und kürzer zusammen und errichtete ein oberes Stockwerk, das sich in Logen gegen das jetzige Hauptschiff öffnet. Reste der alten Colonnade kamen so in den Vorhof zu stehen.
c — S. Giovanni a Porta Latina (VIII. Jahrhundert) unbedeutend.
d — S. Maria in Cosmedin (VIII. Jahrhundert) weniger durch die schon kümmerlichen Verhältnisse als durch die in Hauptmauern und Vorhalle verbauten Tempelreste merkwürdig, sowie durch eine Crypta, welche eine ältere Kirche zu sein scheint.

e Die grosse Kirche Araceli auf dem Capitol, aus unbekannter Zeit, doch der ziemlich gleichmässigen Säulen wegen wohl noch aus dem ersten Jahrtausend. Mit den Zuthaten aus allen spätern Zeiten zwar von bunter, aber noch immer imposanter Wirkung.

f S. Lorenzo in Borgo vecchio hat nur noch die antike Säulenstellung.

g SS. Nereo ed Achilleo (um 800), mit achteckigen Pfeilern, die indess vielleicht erst im XVI. Jahrhundert die Stelle der alten Säulen einnahmen: um der Zuthaten willen (alte Altäre, Schranken, Nischensitz, Candelaber, Mosaik) immer sehenswerth.

h S. Marco (IX. Jahrhundert) sehr modernisirt: die Vorhalle von Giul. da Majano: die Decke ebenfalls einfach schöne Renaissance. —
i S. Maria della Navicella (IX. Jahrhundert): für diese Zeit von guten Verhältnissen: die Vorhalle von Rafael: der grau in grau gemalte Fries im Innern von Giulio Romano und Perin del Vaga.

k S. Martino ai Monti (IX. Jahrhundert), eine der prächtigsten Basiliken Roms, mit geradem Gebälk, aber in ihrer jetzigen Gestalt wesentlich ein Werk des XVII. Jahrhunderts; namentlich ist das Gebälk über den Säulen stark überarbeitet. — Die links vom Chor ge-

legene, jetzt fast unterirdische Pfeilerhalle soll vom heil. Sylvester zur Zeit Constantins als Kirche erbaut sein, woran zu zweifeln ist.

S. Saba (wahrscheinlich IX. Jahrhundert) mit räthselhaften An- a
bauten und doppelter Vorhalle.

S. Prassede (IX. Jahrhundert), ein merkwürdiger Versuch, in b
das Organische einzulenken; grosse Backsteinbögen überspannen das Mittelschiff; dazwischen je drei Intervalle und zwei Säulen mit geradem Gebälk. Der Vorbau, sehr entstellt, hat doch noch seinen kleinen Aussenporticus.

S. Niccolò in Carcere, aus unbekannter Zeit; merkwürdig durch c
die hineinverbauten Reste dreier Tempel. (Neuerlich fast von Grund aus restaurirt.) — S. Bartolommeo auf der Tiberinsel (um 1000) d
hat fast nichts Ursprüngliches mehr als die Säulen.

S. Clemente, in seiner jetzigen Gestalt aus dem XII. Jahrhun- e
dert, ist als Basilica unbedeutend, aber durch die vollständige Erhaltung der Vorhalle und der Anordnung des Innern (Chorus, Lesepulte, Altar und Schmuck der Nische) von classischem Werthe. Das Rankenwerk der Apsis, hier auf Goldgrund, ist indess nur ein Nachklang des unten zu erwähnenden, in der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums.

S. Maria in Trastevere (XII. Jahrhundert) mit geradem Ge- f
bälk auf ungleichen Säulen (vgl. S. 27) und mit erhöhtem Querschiff; mit historisches Architekturbild von grosser Wirkung, zumal im Nachals tagslicht.

S. Crisogono (XII. Jahrhundert), desgleichen mit geradem Ge- g
bälk; trotz starker Erneuerungen ein edler Raum, der den Basilikenbau von der guten Seite zeigt.

Der Neubau von S. Lorenzo fuori le mura (Anfang des h
XIII. Jahrhunderts), welchem der alte Bau als Chor dient; — ebenfalls gerades Gebälk; bedeutende Dimensionen; ohne Zweifel ein Werk der äussersten Anstrengung, weil es sich um eine der Patriarchalkirchen handelte, und somit maassgebend für die römische Kunst unmittelbar nach Innocenz III. — Die Vorhalle sehr geräumig und für starken Besuch berechnet.

Wie wenig man sich aber zu helfen wusste, wenn keine Säulen
mehr vorräthig waren, zeigt die gleichzeitige Kirche SS. Vincenzo i

ed Anastasio alle tre fontane, eine halbe Stunde ausserhalb S. Paul. Es giebt aus jener Zeit, welche in Toscana ein Baptisterium von Florenz, ein S. Miniato schuf, vielleicht gar kein missgeschaffneres Gebäude als diese Pfeilerkirche. (Die Fenster sind mit Marmorplatten verschlossen, welche Reihen kleiner runder Öffnungen enthalten.)

Wo der gänzliche Mangel an antiken Säulen die Baumeister schon frühe genöthigt hatte, mit eigenen Mitteln das Mögliche zu leisten, da erscheinen sie viel selbständiger. Und zwar bis an die Thore von
a Rom. Die Cathedrale von Viterbo (XII. Jahrhundert?) mit eigens gefertigten, gleichmässigen und stattlichen Säulen, bringt auch wieder einen eigenthümlichen Eindruck hervor; vollends steht die schöne
b S. Maria in Toscanella (1206) an Schwung der Formen den edlern
c toscanischen Bauten parallel. (Andere Basiliken freilich, in Viterbo selbst, in Montefiascone, Orvieto, Foligno u. s. w. sind sehr
d formlos und roh [1]); der Dom von Narni und die Vorhalle der dortigen Kirche Pensola haben die schon erwähnten wunderlichen Flachbogen.)

Die Campanili (Glockenthürme) mehrerer Basiliken und auch späterer Kirchen Roms gewinnen durch ihre schöne landschaftliche Wirkung einen höhern Werth als durch ihre Kunstform. Auch sie sind oft aus antiken Trümmern errichtet: manche Simse, welche die einzelnen Stockwerke scheiden, die Säulchen, welche die meist dreibogigen Fenster stützen, auch die Platten von Porphyr, Verde antico u. dgl., welche als harmlose Verzierung in die Wände eingelassen sind und von dem sonstigen Ziegelwerk wunderlich abstechen, sind aus den Ruinen des alten Roms entlehnt. Hie und da entwickelt sich aus dem Backsteinbau selbst durch Verschränkung und Schrägstellung der Ziegel ein neues primitives Gesimse. Von irgend einer Verjüngung oder organischen Entwicklung ist keine Rede, kaum hie oder da von einem Vortreten der Ecken. Der Effect hängt wesentlich von der

---

[1]) Mit dicken, stämmigen Säulen, schmalen Mittelschiffen, starken Intervallen und schiessschartenähnlichen Oberfenstern, also den unten zu nennenden rohern toscanischen Basiliken verwandt. Das steinerne Dachgesimse bisweilen schon von eleganter und kräftiger Bildung, während es in Rom noch null ist.

Umgebung ab, und es ist kritisch, das Motiv ohne Weiteres auf andern Boden zu verpflanzen. (Die interessantesten: an S. Maria in a Cosmedin, S. Giovanni e Paolo etc. Das Motiv im Geist der Renais- b sance umgedeutet: an S. Spirito.)

Unter den Basiliken Ravenna's ist seit dem Umbau des Domes nur eine von erstem Rang übrig:

S. Apollinare in Classe, eine starke Miglie vor der Stadt, c begonnen nach 534, geweiht 549, also aus der Zeit des Unterganges der Ostgothenherrschaft. Sie vereinigt alle bezeichnenden Eigenschaften der ravennatischen Basiliken: den geschlossenen Vorbau statt der Vorhalle, die äussere Eintheilung der Wände mit Bogen und Mauerstreifen, die für Ort und Stelle gearbeiteten, nicht entlehnten Säulen, die Abwesenheit des Querschiffes, den runden isolirten Thurm. Vor Allem aber ist es ein herrlicher, weiträumiger Bau, die Säulen von grauem, weissgeadertem Marmor mit einer eigenthümlichen Art von Compositacapitälen, die sonst an den wenigen erhaltenen Säulen der Herculesbasilica (auf dem grossen Platz in Ravenna) vorkommen; die d Piedestale mit einer rautenförmigen Verzierung. In der Tribuna ist noch ringsum das Gesimse mit Blätterfries erhalten, das keine grössere römische Kirche mehr in echter Gestalt aufweist. (Die zwei Seitentribunen scheinen neuer.) Die Details im Schiffe beträchtlich modernisirt; der sichtbare Dachstuhl noch aus dem frühern Mittelalter.

Von den übrigen Basiliken sind mehr oder weniger erhalten:

S. Agata (417), mit Einer Tribuna, schon sehr byzantinischen e Capitälen, einer durch einen Bogen vom Schiff getrennten innern Vorhalle, äusserm Vorbau und rundem Thurm.

S. Giovanni Evangelista (425), bedeutend erneuert, zumal f der Hinterbau; die Capitäle hier vielleicht von einem ältern Gebäude, gut korinthisch; eine Crypta (ursprünglich?).

S. Francesco (um 450), mit drei Tribunen, die Capitäle modern. g

Am Dom hat der Umbau des vorigen Jahrhunderts (in tüchtigem h Barockstyl) die ehemalige fünfschiffige Basilica gänzlich zerstört, den alten isolirten Rundthurm aber verschont.

S. Maria maggiore, sehr verbaut, mit rundem isolirtem Thurm. i

a S. Teodoro (oder S. Spirito), aus der Zeit Theodorichs des Grossen, beim Baptisterium der Arianer (s. unten). — Die schon erwähnte Herculesbasilica war, nach den Überresten zu urtheilen, wohl kein kirchliches Gebäude.

b S. Apollinare nuovo, die bedeutendste Basilica in der Stadt, mit rundem Thurm; die Nebentribunen verbaut; die 24 Säulen aus Constantinopel mit besonders bezeichnenden, fast ganz gleichen Capitälen; das Gesimse über den Bogen alt. Grossartiges, trefflich erhaltenes Mosaikensystem an den Obermauern des Mittelschiffes.

Später und schon mehr mittelalterlich als diese ravennatischen c Kirchen: der Innenbau von San Frediano in Lucca (VII. Jahrhundert?), ursprünglich fünfschiffig, jetzt durch Capellen verengt. Die Capitäle theils aus römischer Zeit, theils den römischen ohne Verwilderung nachgebildet, mit dünner Platte; die Bogen noch ohne Überhöhung. Der auffallend hohe Oberbau, die Fassade und die jetzige Tribuna werden einem Umbau des XII. Jahrhunderts wohl mit Recht zugeschrieben, allein die beiden letztern mit ihren geraden Gebälken über den Wandsäulchen, und die Aussenseiten der Nebenschiffe mit ihren Consolen und Wandstreifen (statt Bogenfriesen und Pilastern) weichen so weit von dem pisanisch-lucchesischen System des XII. Jahrhunderts ab, dass man annehmen dürfte, der Umbau habe etwa die Formen der alten Kirche reproducirt. Gerade diese abweichenden Elemente sind aber das Wohlgefälligste am ganzen Gebäude und ein vielleicht fruchtbringendes Motiv für unsere Baukunst. Schon Brunellesco hat die genannte Eintheilung der Seitenwände an der Kirche der Badia bei Fiesole unverholen nachgeahmt.

d Der Innenbau von S. Micchele in Lucca gilt ebenfalls für sehr alt (VIII. Jahrhundert), wenigstens sind die Säulen und Capitäle noch denen von S. Frediano ähnlich behandelt.

---

e Der Dom von Triest, eine ausgedehnte, ziemlich unscheinbare Basilica (VI. Jahrhundert?) lohnt doch die Mühe des Besteigens wegen der eigenthümlichen Verbindung der Kirche mit dem Baptisterium und

einem andern alten Anbau und wegen der Mosaiken. Sodann schlummert hier, hoch über dem adriatischen Meer, zwischen den Akazienbüschen die Asche desjenigen Mannes, welchem die Kunstgeschichte vor allen Andern den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein zu verdanken hat.

Wir schliessen noch eine Anzahl von Basiliken hier an, welche mit Ausnahme ihrer antiken Säulen nicht mehr viel kenntliches Alterthum aufweisen; vielleicht ist selbst die jetzige Aufstellung der Säulen nicht mehr durchgängig die der ursprünglichen Kirchen.

S. Alessandro in Fiesole, hat nur noch seine ionischen Säulen; a
angeblich VI. Jahrhundert.

S. Pietro de' Cassinensi in Perugia, ebenfalls ionisch und stark b
verändert.

Der Dom von Terracina, mit modernisirten Capitälen; Vorhalle c
mit ionischen, durch Pfeiler verstärkten, auf Doppelthieren ruhenden Säulen, über welchen ein Mosaikfries und über diesem offene Spitzbogen (XII. Jahrhundert?). Der Glockenthurm mit Säulchenstellungen bekleidet, welche kleine Spitzbogen tragen; ähnlich ein Thurm in Velletri.

Der Dom von Sessa (bei S. Agata), mit korinthischen Säulen und d
einer gewölbten Vorhalle auf Pfeilern. Am mittlern der drei Bogen sind in der Hohlkehle biblische Geschichten eingemeisselt; ein schwacher Nachklang nordischer Portalbauten.

Der Dom von Capua, mit dem schon erwähnten stattlichen Vor- e
hof, dessen Bogen auf antiken korinthischen Säulen ruhen. Im Innern Basilica mit geradem Gebälk; corinthische Capitäle aus christlicher Zeit, an die ravennatischen erinnernd. Unter dem Chor eine merkwürdige Crypta mit einem Grab Christi, offenbar erst aus der Zeit der Normannen und der Kreuzzüge.

Sodann die erweislich erst normannischen Basiliken:

Der Dom von Amalfi, als malerischer Gegenstand bedeutender f
denn als Kunstwerk; die Säulen des Innern zu Pfeilern modernisirt, Die phantastische Vorhalle (überhöhte Spitzbogen mit Gewölben auf antiken Säulen), der Thurm und der Kreuzgang sind kleine Specimina

jenes normannisch-saracenischen Styles, von welchem der Dom von Monreale in Sicilien das Prachtbeispiel ist. Der Spitzbogen ist hier als rein decoratives Element von den Saracenen entlehnt, noch nicht wie später im Norden aus constructiver Nothwendigkeit erwachsen. Die Crypta reich modernisirt.

a Der Anbau links am Dom von Neapel, die alte Kirche S. Restituta, eine Basilica mit Spitzbogen; vielleicht ist die Tribuna und jedenfalls ein Gewölbe daneben rechts (das alte Baptisterium) aus viel früherer Zeit; das letztere noch mit Mosaikresten etwa des VII. Jahrhunderts.

b Als Robert Guiscard den Dom von Salerno baute (um 1070), fanden sich wahrscheinlich keine Säulen vor, welche der beabsichtigten Grösse und Pracht genügt hätten; die Kirche wurde auf Pfeilern mit Ecksäulen errichtet. (Bis ins Unkenntliche modernisirt, auch die grosse Crypta; von den drei Tribunen nur eine besser erhalten.) Der Vorhof mit überhöhten Bogen auf den schönen Säulen von Pästum; der Thurm daneben mit Ecksäulen wie derjenige zu Amalfi.

Unsere Aufzählung (die nur die wichtigern Kirchen umfasst) muss da innehalten, wo die Benützung der antiken Säulen aufhört. Sobald man die Säulen besonders arbeiten und zusammensetzen muss, beginnt von selbst ein anderer Styl, dessen Anfänge roh aussehen, gleichwohl aber eine Befreiung vom schwersten stofflichen Zwang mit sich führen.

Neben der Basilikenform, deren Lebensprincip die Längenperspective ist, behauptet auch der Centralbau eine wichtige Stelle. Italien bietet eine Anzahl verschiedenartiger Versuche dieser Gattung aus den frühern christlichen Jahrhunderten. Für Baptisterien (Taufkirchen, welche von jeder bischöflichen Kirche unzertrennlich waren) mochte diese Form wohl die passendste sein; für eigentliche Kirchen aber, d. h. für den Altardienst nur dann, wenn man den Altar wirklich in den mittlern Hauptraum als in die feierlichste Stätte des ganzen Gebäudes verlegte. Dies konnte man aber nirgends über sich gewinnen; in Gebäuden, welche eigentlich kein Ende, sondern nur einen Mittelpunkt und eine Peripherie haben, wurde ein besonderes

Ende in Gestalt einer Nische u. dgl. für den Altar eingerichtet und so für die Gemeinde die von andern Kirchen her gewohnte Längenperspective hergestellt. Dieser Widerspruch benimmt den betreffenden Kirchen gewissermassen die höhere Weihe; das schöne Gebäude und dann der Altarraum sind zwei verschiedene Dinge.

Abgesehen hievon ist aber der Centralbau eines so vollkommenen Abschlusses in sich, einer so grossen monumentalen Ausbildung fähig, dass selbst die weniger geschickten Lösungen dieser Aufgabe immer ein hohes Interesse erregen.

Für die Baptisterien, welche hier vorweg zu behandeln sind, behauptete sich von frühe an die Form des einfachen oder des mit einem Umgang versehenen, oben zugedeckten oder zugewölbten Achtecks, in dessen Mitte der Taufbrunnen stand. Seltener kommt eine andere polygone oder die runde Form vor. An keinem des ersten Jahrtausends zeigt die Aussenseite (jetzt) mehr als glatte Wände; die ganze, oft grosse, Pracht war dem Innern aufbehalten. Auf künstliche Beleuchtung geflissentlich berechnet, sind die Räume meist ziemlich dunkel, nur durch eine Lanterna und durch die offene Thür erhellt.

Das Baptisterium beim Lateran in Rom (432—440) hat nichts Ursprüngliches mehr als seine Doppelstellung von Säulen mit geraden Gebälken und die Mauern, nebst der von zwei grossen Porphyrsäulen gestützten, in zwei halbrunde Nischen auslaufenden Vorhalle (gegen den Hof). Mit dem echten, ernsten Schmuck versehen, würde es einen ganz andern Eindruck gewähren als mit den Malereien des Sacchi und Maratti; ein kleiner mosaicirter Nebenraum und das prächtige Ornament grüngoldener Weinranken auf blauem Grunde in der linken Nischenkuppel der Vorhalle deuten noch an, in welchen Farben und Ornamenten das ganze Gebäude prangen mochte. a

Die Kirche S. Maria maggiore, einige Minuten ausserhalb Nocera unweit seitab von der Landstrasse nach Pompeji, ist ein Baptisterium des IV. Jahrhunderts, aus antiken Baustücken ohne besondere Sorgfalt zusammengebaut. Ein Kreis von je zu zweien zusammengestellten Säulen trägt sofort (ohne Cylinder) die mittlere Kuppel; der Umgang ist rings angewölbt; eine kleine Tribuna schliesst sich daran. Von Aussen ganz formlos, giebt dieses Gebäude in besonderm Grade denjenigen Eindruck des Geheimnissvollen, durch wel- b

chen die damalige Kirche mit dem erlöschenden Glanz heidnischer Tempel und Weihehäuser wetteifern musste.

a Das Baptisterium der Orthodoxen beim Dom zu Ravenna (begonnen vor 396) im Vollbesitz seiner Wandbekleidung und Mosaiken (diese vor 430), welche für das Ornament des V. Jahrhunderts das wichtigste Denkmal sind; das letzte kenntliche Echo der pompejanischen Decoration; die Flächen mit erhabenen Stuccogegenständen abwechselnd; das Gefühl vom Zusammenklang der Farben scheint das der schönen und freien Bildung und Eintheilung der Zierformen zu überleben. Zur Einfassung dient eine untere und eine obere Reihe von acht Wandbögen mit Ecksäulen (Composita und ionisch); oben geht das Gebäude zu einer runden und ziemlich flachen Kuppel zuzusammen.

b Das Baptisterium der Arianer in Ravenna (jetzt S. Maria in Cosmedin) VI. Jahrhundert; Achteck mit (später?) angebautem Schiff, baulich unbedeutend.

c Beim sog. „alten Dom“ zu Brescia kann man in Zweifel bleiben, ob das ziemlich grosse Gebäude als blosses Baptisterium oder als Cathedrale erbaut worden; im erstern Fall wäre es die grösste Taufkirche. Kuppelraum auf acht (modernisirten) Pfeilern mit rundem Umgang; letzterer bedeckt mit acht Kreuzgewölben; zwischen je zweien derselben das Segment eines Tonnengewölbes, gegen die Kuppel hin ansteigend und daher eine dunkle Ecke bildend. Ein Nothbehelf, der (wie Aehnliches im Dom von Aachen) die Anlage jedenfalls dem frühen Mittelalter zuweist. Cylinder und Kuppel aus dem XII. Jahrhundert, wenigstens was die jetzige Gestalt des Äussern betrifft. Der sehr sonderbare hintere Anbau, welcher als Chor mit Nebencapellen dient, könnte wiederum ganz alt sein.

(Ueber Neapel und Triest s. oben.)

Fast bei jeder bischöflichen Kirche und an mancher grossen Pfarre in kleinern Städten wird irgend ein Bau dieser Art unter veränderter Gestalt und Bestimmung, oder in Trümmern, oder doch in Nachrichten nachzuweisen sein: mehrmals auch noch wohl erhalten und im Gebrauch. Noch im XI. und XII. Jahrhundert wurden Baptisterien neu gebaut, später dagegen die Taufen in die Kirchen selbst verlegt. Bei grossen Umbauten der Kirchen ging das Baptisterium, wenn es zu

nahe dabei stand, gewöhnlich zu Grunde. Es mögen hier noch einige der spätern und spätesten genannt werden:

Dasjenige am Dom von Torcello (1008), einfaches Octogon. a (Der Dom selbst eine schlichte Basilica.)

Vor dem Dom von Novara ein Baptisterium, das wie so manche b Bauten dieser Gegend wohl mit Unrecht in die alte Langobardenzeit versetzt wird; unten, wenn ich mich recht entsinne, Nischen ringsum.

Eines beim Dom von Asti, mit engem Mittelbau und breitem c Umgang. (XI. Jahrhundert.)

Neben der Hauptkirche von Chiavenna ein für uralt geltendes, d überweisstes Achteck.

Ein Baptisterium war auch die Rundkirche mit Umgang, welche e jetzt zu S. Stefano in Bologna gehört. Der Complex von sieben Kirchen, welche hier in verschiedenen Zeiten zusammen gebaut worden sind, bietet dem Alterthumsforscher ein so angenehmes Problem, dass wir demselben die Freude der eigenen Entdeckung in Betreff der Baufolge nicht stören wollen. Irgend einen besondern architektonischen oder auch malerischen Werth haben diese geringfügigen Gebäude nicht. Dem ersten Jahrtausend gehört nur das besagte Baptisterium an; dasselbe erhielt aber im XII. Jahrhundert durch ein eingebautes heiliges Grab eine neue Bestimmung, musste im Verlauf der Zeit durch Backsteinsäulen (die man neben die alten Marmorsäulen stellte) gestützt werden, und verlor vor etwa 50 Jahren die lezten Reste seiner alten innern Kuppelbemalung. Ein oberer Umgang ist längst vermauert und unsichtbar. — Ein kleiner anstossender Klosterhof ist nur durch die Formwidrigkeit seiner untern Stützen interessant.

Das Baptisterium von Padua, runder Oberbau auf viereckigem f Untersatz; XII. Jahrhundert, von hübscher Wirkung.

Das Baptisterium von Cremona (1167). g

Während bei den bisher genannten die äussere Decoration höchstens aus den einfachen Wandstreifen und Bogenfriesen des romanischen Styles besteht, so macht das achteckige Baptisterium von Parma h (XII. und XIII. Jahrhundert) einen Übergang in die plastische Detaillirungsweise toscanischer Wandflächen. Nur ist der Versuch — mit Wandbogen am untern Stockwerk und fünf Reihen Wandsäulchen darüber — nüchtern und spielend zugleich ausgefallen. Das Innere

sechszehnseitig, unten Nischen, dann zwei Galerien mit geradem Gebälk, spitzbogige Lunetten und der Anschluss der Kuppelgurten. — Von den Baptisterien von Pisa und Florenz, in welchen sich jener toscanische Styl glanzvoll ausspricht, wird unten die Rede sein. —
a Das letzte Baptisterium, welches gebaut (oder doch nur so spät umgebaut) wurde, ist meines Wissens das Achteck von Pistoja, 1337.

Eine zweite Gattung von kleinern Gebäuden, welche als Centralbauten gestaltet wurden, kommt wenigstens in zwei Beispielen vor: Die Grabkirchen hoher Personen.

b S. Costanza bei Rom, wahrscheinlich als Grabmal zweier Töchter Constantins d. Gr. erbaut; der innere Cylinder mit der Kuppel auf zwölf Doppelstellungen von Säulen mit besondern Gebälkstücken (roh, ausgebauchte Friese) ruhend; der Umgang ebenfalls rund mit mosaicirtem Tonnengewölbe. Merkwürdiges Gegenbild zu den ganz als Aussenbau gedachten heidnischen Kaisergräbern. (In Constantinopel scheint die Apostelkirche zur Kaisergruft absichtlich gebaut gewesen zu sein.)

c Das Grabmal Theodorichs d. Gr. († 526), jetzt insgemein la rotonda genannt, vor dem Thor von Ravenna; aussen polygon und ehemals mit einer Säulenhalle versehen, innen rund: Erdgeschoss und Hauptgeschoss; die flache Kuppel bekanntlich aus Einem von Dalmatien hergebrachten Stein, 34 Fuss im Durchmesser. Namentlich am Hauptgesimse selbständige und ausdrucksvolle Detailbildung. Der Porphyrsarg, beim Sturz der Ostgothen der Gebeine beraubt, ist jetzt in
d der Stadt an dem sog. Palazzo del Re Teodorico eingemauert einem echten Rest des alten Königspalastes, von dessen ehemaliger Fassade ein Mosaik in S. Apollinare nuovo (rechts vom Eingang) ein phantastisches Bild giebt.

e Diesen Denkmälern schliessen wir noch das der Galla Placidia in Ravenna an, jetzt SS. Nazario e Celso genannt (um 440): zwar ein lateinisches Kreuz, aber durch die Erhöhung und Überkuppelung der Mitte (mit einem sog. böhmischen Gewölbe) den Centralbauten genähert. Die Mosaikornamente zumal am Tonnengewölbe des vordern Kreuzarms an Werth und Alter denen des orthodoxen Baptisteriums

nahe kommend. Das Äussere ein roher Ziegelbau, klein und unscheinbar.

Der eigentlichen Kirchen sind unter den Centralbauten allerdings nur wenige bedeutende, wenn S. Lorenzo in Mailand (Seite 51) als antiker Thermenbau ausgeschieden werden muss.

Das einfachste Motiv zeigt der räthselhafte, im V. Jahrhundert höchst wahrscheinlich als Kirche errichtete Bau S. Stefano rotondo auf dem Coelius zu Rom. Ein innerer Säulenkreis mit Bogen trägt den cylindrischen Oberbau, wozu er im Verlauf der Zeit einer halbirenden Zwischenmauer auf zwei Säulen und drei Bogen als Unterstützung bedurfte. Ein äusserer Säulenkreis ist seit dem XV. Jahrhundert durch dazwischengezogene Mauern zur Grenze der Kirche geworden; der äusserste Mauerumfang wurde aufgegeben und ist nur noch in Trümmern vorhanden. Es sind lauter weite Räume, nicht auf Wölbung, sondern auf flaches Eindecken berechnet. Der Altar unter dem hohen Mittelraum ist modern; an einem erhaltenen Stück des äussersten Umganges ist für den ursprünglichen Altar eine eigene Tribuna eingerichtet. Die höchst rohen ionischen Capitäle passen kaum zu der beglaubigten Einweihungszeit (468—483), wenn man erwägt, dass diejenigen von S. Maria maggiore kaum 30 Jahre älter sind, allein der Zustand Roms in dieser Zeit würde am Ende jede Missform erklären.

Weit das wichtigste Gebäude dieser Gattung ist jenes berühmte Achteck San Vitale zu Ravenna, in der letzten Ostgothenzeit erbaut, zu Anfang der byzantinischen Herrschaft ausgeschmückt (Mitte des VI. Jahrhunderts). Nachahmung centraler Kirchen des Orients, mit oberm und unterm Umgang, dessen acht einzelne Seiten mit Stellungen von je zwei Säulen im Halbrund einwärts treten; die Kuppel der Leichtigkeit wegen aus thönernen Hohlkörpern (Amphoren) construirt, leider durch Stuccozierrathen entstellt; die Tribuna als besonderer Ausbau durch den Umgang hindurchgelegt; die jetzige Vorhalle nicht die urprüngliche; die Aussenmauern schlicht. Der Eindruck reich, aber unruhig; das Einwärtstreten der Säulenstellungen aus einem Zweck perspectivischer Scheinerweiterung, welche erst wieder im Barock-

styl des XVII. Jahrhunderts ihres Gleichen findet. (Vgl. S. 51, S. Lorenzo). Der untere Theil der Wände und der Fussboden sind oder waren auf das Kostbarste incrustirt.

Einen andern Nachklang byzantinischen Centralbaues gewährt die
a Kirche S. Fosca auf Torcello bei Venedig, welche dem Verfasser nur aus Abbildungen bekannt ist. Als lebensfähiges Motiv für grosse Binnenräume verdient sie die Beachtung der Architekten. — In den ältern kleinen Kirchen Venedigs selbst zeigt sich ein merkwürdiges Schwanken zwischen den beiden Systemen; es sind kurze Basiliken
b mit einer Kuppel über der Kreuzung; S. Giacometto di Rialto, angeblich schon aus dem V. Jahrhundert, ist jedenfalls das älteste dieser Kirchlein, die Bauform als solche reicht aber bis ins XV. Jahrhundert hinunter. (Z. B.: S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo erbaut.)

c S. Tommaso in Limine, dritthalb Stunden von Bergamo (IX. Jahrhundert) ist wieder ein einfacher Rundbau; Cylinder mit Kuppel auf Säulen; runder Umgang mit hinausgebauter Tribuna.

d Endlich S. Angelo zu Perugia, wahrscheinlich noch aus dem ersten Jahrtausend; ein Sechszehneck. Über 16 (spätkorinthischen) Säulen erhebt sich der Cylinder; aus acht Ecken springen Bogen hervor gegen die Mitte und tragen das Dach; ebenso tragen sechszehn von Wandpilastern aus gegen den Cylinder hinansteigende Bogen das Dach des Umganges. Ohne die modernen Zuthaten würde dieses sehr glücklich gedachte Gebäude mit seinem ausschliesslichen Oberlicht (durch die Fenster des Cylinders) eine bedeutende Wirkung machen.

Bei all diesen Gebäuden des ersten Jahrtausends, mit ihren Säulen und andern Fragmenten aus dem Alterthum trägt eine historische Ideenverbindung, selbst in unbewusster Weise sehr viel zur Werthschätzung bei. Es ist ein Weltalter, das die Erzeugnisse eines andern zu seinen neuen Zwecken aufbraucht; eine Kirche, der unsere Phantasie einen geheimnissvollen Nimbus giebt und deren Andenken mit der ganzen europäischen Geschichte unlösbar durcheinander geflochten ist. Diesen mitwirkenden Eindruck elegischer Art möge man von dem künstlerischen getrennt halten. Es handelt sich eben doch um lauter zusammengesetzten Nothbehelf, dessen Ganzes nie einen

wahrhaft harmonischen Eindruck machen kann. Wohin musste es schon im VI. Jahrhundert in Italien gekommen sein, wenn man für die ravennatischen Kirchen, in Ermanglung antiker Bruchstücke, die Säulen und Capitäle aus der Gegend von Constantinopel fertig holen liess? Selbst die baulichen Combinationen und Ideen kamen, wie erwähnt, theilweise von Osten her.

Und doch keimt neben der Barbarisirung der grössern Bauformen ein Rest schöner Einzelbildung weiter in Gestalt des Ornamentes zu gewissen Zwecken.

Der Schutt Roms war damals unermesslich reich an kleinern Baustücken aller Art, die Jedem zu Gebote standen. Aus steinernen und thönernen Consolen, Simsfragmenten, Cassetten u. s. w. entstand im X. Jahrhundert die sog. Casa di Pilato (richtiger Haus des Crescentius). Ausserdem aber gab es und giebt es stellenweise noch Platten von kostbaren Steinen, mit welchen einst die Wände der Paläste belegt gewesen waren; es gab Porphyrsäulen und Fragmente solcher, auch vielen grünen numidischen Marmor und Giallo antico. Diese Reste zerschnitt man und setzte daraus neue Zeichnungen zusammen; die zu Scheiben gesägten Porphyrsäulen pflegten dann die Mitte der zu verzierenden Fläche einzunehmen; das Übrige wurde mit gelbem, grünem und weissem Marmor ausgelegt. Das inzwischen sehr emporgekommene Mosaik half mit seinen Glaspasten und zumal mit Gold nach; doch blieb der Stein in Rom immer das Vorherrschende, und diese Decoration ist daher schon von Anfang an etwas Anderes als die saracenische oder moreske, welche wesentlich auf Glaspasten beschränkt blieb. Letzteres gilt, wie wir sehen werden, auch von der unteritalischen.

Die Gegenstände, um welche es sich handelt, sind Fussböden, Thürpfosten, bischöfliche Throne, Lesepulte (Ambonen, Analogien), Schranken und Einfassungen von Sitzen, Altäre und Säulen für die Osterkerze. Die der Sculptur und der plastischen Ornamentik [1])

[1]) Was von dieser in Rom vor dem XII. Jahrhundert vorkommt, ist äusserst barbarisch, und so auch Späteres, was nicht von den Cosmaten herrührt.

unfähig gewordene Kunst ergeht sich in einem angenehmen mathematischen Linienspiel, im Wechsel bunter Flächen. — Manche der betreffenden Überreste sind früh mittelalterlich, allein wir sind nicht im Stande sie auszuscheiden von denjenigen des XII. und XIII. Jahrhunderts, unter welchen sich die wichtigsten mit befinden. Damals that sich nämlich in Rom die Familie der Cosmaten (Laurentius, Jacobus, Johannes etc.) mit solchen Arbeiten hervor; für diese kleinern, decorativen Aufgaben studirten sie zum erstenmal wieder einigermassen die Bauwerke des Alterthums und sahen denselben wenigstens das Nothwendigste für die Profile der Einfassungen, Ränder, Gesimse u. s. w. ab. Dieser kleine Anfang von Renaissance macht einen erfreulichen Eindruck, obschon er die Baukunst im Grossen nicht berührte.

Von den unzerstörbaren Fussböden aus jenen harten Steingattungen enthält jede ältere und auch manche sonst modernisirte Kirche ein Stück, wenigstens im Chor. (S. Cecilia, S. Alessio, S. Crisogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gregorio, S. Prassede und viele Andere.) Die reichsten sind mehr oder weniger sicher und zwar spät datirt:
a der in S. Maria in Cosmedin (um 1120), der prachtvolle von S. Maria
b maggiore (um 1150), der von S. Maria in Trastevere (etwas früher),
c der sehr reiche in der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori le mura (XII. Jahrhundert, vielleicht erst um 1220). Im Detail Teppichmustern ähnlich, doch als Ganzes anders componirt, geben sie deutliches Zeugniss davon, welchen Werth die Kirche von jeher auf schöne Fussböden gelegt hat. Zu einer Zeit, da die Kunst sich noch an das Material halten, durch Goldgeräth, Prachtgewebe und Mosaiken den Eindruck des Heiligen und Ausserweltlichen hervorbringen muss, weil sie die ewige Form nicht mehr oder noch nicht schaffen kann, — zu einer solchen Zeit gebührte auch dem Fussboden, der ja ein geweihtes Asyl bezeichnete und den Schauplatz für die heiligsten Begehungen ausmachte, eine Ausstattung, die ihn von dem profanen Draussen auf das stärkste unterschied.

d Ausserhalb Roms hat auch S. Vitale in Ravenna einen prächtigen
e Boden von Steinmosaik, ebenso S. Marco in Venedig. Doch herrschen andere Dessins und Steinarten vor.

Die übrigen steinernen Schmucksachen sind hauptsächlich in folgenden Kirchen von Rom zerstreut:

S. Agnese fuori le mura: Wandbekleidung und Sitz im Chor a
(VII. Jahrhundert); Altar einer Nebenkapelle.

S. Cecilia: der Altartisch; sein Tabernakel erst vom Ende des b
XIII. Jahrhunderts.

S. Cesareo: mehrere Altäre, ein reicher Bischofsstuhl mit gewun- c
denen mosaicirten Säulen, ein Pult, reiche Chorschranken, — eine der bedeutendsten Kirchen hiefür.

S. Clemente: der Altartabernakel und die vollständige Einrich- d
tung des Chorus, s. oben S. 79 u. 83.

S. Giorgio in Velabro: zierlicher Altartabernakel. e

S. Lorenzo fuori le mura: Das Pult (Ambo) rechts das herr- f
lichste unter den vorhandenen; die Brustwehren und der Bischofstuhl in der hintern Kirche ebenfalls vom zierlichsten Cosmatenstyl; der Altar vom Jahr 1148.

S. Maria Araceli: Willkürlich getrennte und neu zusammenge- g
setzte Pulte, von den Cosmaten Laurentius und Jacobus; im linken Querschiff die Ara.

S. Maria in Cosmedin: Boden, Bischofsthron und Pult um 1120 im h
Auftrag des Cardinals Alphanus gefertigt, dessen Grab in der Vorhalle.

SS. Nereo ed Achilleo: Pult, Schranken, Candelaber, Bischofs- i
stuhl und Fussboden.

Geringere Reste in S. Balbina, S. Pancrazio, S. Saba (datirte k
Thüreinfassung des Cosmaten Jacobus) u. s. w.[1])

Die einzige wahrhaft architektonische Blüthe, welche diese Decoratorenschule hervorbrachte, sind ein paar **Klosterhöfe** mit kleinen

[1]) In **Ravenna** sind derartige Gegenstände meist aus älterer Zeit und nicht mosaicirt, dagegen merkwürdig als späte Urkunden der antiken **plastischen** Decoration. In S. Apollinare in Classe: die Abschlüsse der Rundbank der *
Tribuna, entlehnt vom Bischofsstuhl des h. Damian († 705); der Altartabernakel am Ende des linken Seitenschiffes (806—810); beide Werke mit schon kalligraphisch leblosen Zierrathen. — In S. Agata: der runde Ambo, spät- **
römisch. — Im Dom: Chorumgang: die beiden abgesondert eingemauerten †
Hälften des runden Ambons aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus (556 bis 569) mit flachen Thierfiguren in lauter viereckigen Feldern, schon sehr roh; in der Sacristei der elfenbeinerne Bischofsstuhl des h. Maximian (546 bis 556), s. d. Sculptur. — In SS. Nazario e Celso (Galla Placidia): der Altar- ††

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Bögen auf Säulchen, innen flachgedeckt oder gewölbt. Die einfachern
a derselben (bei S. Lorenzo fuori, S. Vincenzo alle tre fontane, S. Sabina) haben nichts als den Marmor vor irgend einem frühen romani-
b schen Kreuzgang in Deutschland voraus. An dem Hof von Subiaco dagegen bemerkt man schon einen Versuch, durch ernste Annäherung an die antiken Bauformen Seele und Sinn in die Halle zu bringen,
c und in den rosenduftenden Klosterhöfen des Laterans und der Abtei
d S. Paul sind diese antiken Formen sowohl durch Anwendung des prachtvollsten Mosaikschmuckes als durch gemeisselte Marmorzierrathen zu einer neuen und ganz eigenthümlichen Belebung gediehen. (Erste Jahrzehnde des XIII. Jahrhunderts.) Unmittelbarer als in den ganzen Basiliken dieser Zeit, welche ältern Vorbildern nachfolgen, spricht sich hier der Formengeist der Epoche Innocenz III. aus. —
e Die Vorhalle des Domes von Cività Castellana zeigt ein ähnliches Zurückgehen auf classische Vorbilder, verbunden mit zierlicher Mosaicirung. — Die letzten Cosmaten arbeiteten im gothischen Styl, wovon bei Gelegenheit.

Die unteritalischen, ganz auf der Glaspaste beruhenden Zierarbeiten des XI. und XII. Jahrhunderts (denn was Älteres darunter sein mag, lässt sich schwer ausscheiden) haben, wie gesagt, einige Motive mit den saracenischen gemein, möglicher Weise sogar die Urheber.

Weit das Umständlichste und Prachtvollste in dieser Art auf dem
f italienischen Festlande: die Ambonen, die Sängertribune, die Osterkerzensäule, der Rest der Chorschranken u. A. m. im Dom von Salerno.

Auch der Fussboden, von harten Steinen, ist wenigstens im Chor erhalten.

---

tisch aus dünnen Alabasterplatten, weniger wegen der unbedeutenden Reliefs merkwürdig als weil er auf Erhellung durch hineingestellte Lampen be-
* rechnet war. — In S. Apollinare nuovo der besterhaltene Ambon, auf vier Säulen, mit reichem römischem Detail in barbarischer Anwendung etc. etc.

Auch die beiden Ambonen und das kleine Sacellum (an einem Pfeiler
** links) in S. Marco zu Venedig gehören eher dem Kreise dieser ravennatischen Decoration an als der römischen. Leblose plastische Verzierung mit Vergoldungen, aber kein Mosaik; die Steingattungen sind an sich selbst schon kostbar genug. — Ein Unicum des IX. Jahrhunderts ist endlich der mit Re-
† lieffiguren versehene und (nach den alten Spuren neu) bemalte Tabernakel des Hochaltars in S. Ambrogio zu Mailand.

Einfachere Reste im Dom von Amalfi. (Das nahe Ravello hat a der Verfasser nicht besucht.)

Im Dom von Capua sind am Grab Christi in der Crypta grosse b Mosaikplatten von der ehemaligen Kanzel eingelassen, mit moresken Dessins, doch auch Mäander.

Im Dom von Sessa dient die sehr reiche Kanzel, deren Säulen c auf Thieren ruhen, jetzt als Orgellettner; prachtvolle Mosaikplatten als Einfassungswände des jetzigen Chores; die Osterkerzensäule mit sculpirten Bändern unterbrochen.

In der Cathedrale zu Fondi: Mosaikkanzel auf Säulen mit Thieren. d

Im Dom von Terracina: eine ähnliche; die Osterkerzensäule, ge- e wunden und gestreift, eine der prächtigsten.

Es lässt sich nicht läugnen, dass die italische Kunstübung sich mit diesem anmuthigen Spiel von Material und Farben begnügt, gleichzeitig mit den grössten Fortschritten der nordischen Architektur. Diese, von Vernützung antiker Baustücke fast seit Anfang an abgeschnitten und, was mehr heissen will, von einem andern Geiste getragen, hatte inzwischen die erlöschenden Erinnerungen des römischen Styles zu einem eigenthümlichen romanischen Styl ausgebildet, der um 1200 schon im Begriff war sich zum germanischen zu entwickeln. Diesem romanischen Styl stellt sich nun in Mittel- und Oberitalien ein nicht unwürdiges Seitenbild gegenüber.

Das grosse Verdienst, dem Basilikenbau zuerst wieder ein neues Leben eingehaucht zu haben, gebührt, was Italien betrifft, unstreitig den Toscanern. Der hohe Sinn, der dieses Volk im Mittelalter auszeichnet, und dem man auch ein stellenweises Umschlagen in die Sinnesart der Erbauer des Thurmes von Babel verzeihen mag, begnügte sich schon frühe nicht mehr mit engen, von aussen unscheinbaren und innen kostbar verzierten Kirchen; er nahm eine Richtung auf das Würdige und Monumentale. Dieselbe offenbarte sich zunächst, seit dem XI. Jahrhundert, in der Wahl des Baustoffes. Der Sandstein und Kalkstein, welchen man in der Nähe hatte, schien zu sehr der Ver-

witterung ausgesetzt; man holte in Carrara den weissen, anderswo schwarzen und rothen Marmor und incrustirte damit wenigstens den Kernbau, wenn man ihn auch nicht daraus errichtete. Zum erstenmal wieder erhielten die Aussenwände der Kirchen eine organisch gemeinte, wenn auch zum Theil nur decorativ spielende Bekleidung: Pilaster oder Halbsäulen mit Bögen, Gesimse, Streifen und Einrahmungen von abwechselnd weissem und schwarzem Marmor, nebst anderm mosaikartigem Zierrath. An den grössern Fassaden behauptete sich seit dem Dom von Pisa ein System von mehrern Säulchenstellungen über einander; die obern schmaler und dem obern Theil des Mittelschiffes (wenigstens scheinbar) entsprechend; unten grössere Halbsäulen mit Bogen, auch wohl eine Vorhalle (Dome von Lucca und Pistoja). Im Innern rücken die Säulen auseinander; ihre Intervalle sind bisweilen beinahe der Breite des Mittelschiffes gleich, welches allerdings sich sehr in das Schmale und Hohe zieht; in den echt erhaltenen Beispielen hat es flache Bedeckung, während die Nebenschiffe
a gewölbt werden (S. Andrea in Pistoja). An den Säulen ist häufig der Schaft, ausserhalb Pisa aber selten das Capitäl antik, obwohl die oft auffallende Disharmonie zwischen beiden (indem das Capitäl einen schmalern untern Durchmesser hat als der Schaft) auf die Annahme benützter antiker Fragmente führen könnte; ein Räthsel, welches sich nur durch die Voraussetzung einigermassen löst, dass die Capitäle etwa aus wenigen Steinmetzwerkstätten für das ganze Land bestellt oder fertig gekauft wurden. Ihre Arbeit ist sehr ungleich, von der rohsten Andeutung bis in die feinste Durchführung des Korinthischen, auch der Composita. An den bedeutendern Kirchen versuchte man schon frühe, der Kreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes durch eine Kuppel die möglichste Bedeutung zu geben.

Die einfachsten Elemente dieses ganzen Typus enthält wohl der
b Dom von Fiesole (1028); das Äussere dürftig, doch schon von Quadern; innen ungleiche Bogen über den Säulen; der Kreuzraum kuppelartig zugewölbt; die Nebenräume (oder Arme des Querschiffes) mit halben Tonnengewölben bedeckt, die sich sehr ungeschickt an die Bogen des Kreuzraums anlehnen. Alle Details einfach bis zur Roheit;

die Crypta (mit ionischen Säulchen) ein späterer Einbau [1]). Merkwürdiger Weise entspricht schon hier die ganz schmucklose Fassade der Kirche nicht, sondern ragt bereits als vorgesetzte Decoration über dieselbe hinaus.

Zur vollen Ausbildung des Typus reichte aber ein blosser Bischofssitz nicht aus; es bedurfte dazu des ganzen municipalen Stolzes einer reichen im Centrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, so vertrat südlich Pisa diese Stelle. Im Hochgefühl eines Sieges über die Sicilianer gründeten die von Pisa 1063 ihren Dom; als Baumeister nennt sich Rai- a
naldus.

Die schöne isolirte Lage, der edle weisse Marmor mit schwarzen und farbigen Incrustationen, die klare Absicht, ein vollendetes Juwel hinzustellen, die gleichmässige Vollendung des Baues und der benachbarten Prachtgebäude — diess Alles bringt schon an sich einen grossen Eindruck hervor; es giebt nicht eben viele Kirchen, welche diese Vorbedingungen erfüllen. Ausserdem aber thut die Kunst hier einen ihrer ganz grossen Schritte. Zum erstenmal wieder seit der römischen Zeit sucht sie den Aussenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmonisch zu gliedern; sie stuft die Fassade schön und sorglich ab und giebt dem Erdgeschoss Wandsäulen und Wandbogen, den obern Theilen durchsichtige Galerien, zunächst längere, dann dem Mittelschiff und dem Giebel entsprechend kürzere. Sie weiss auch, dass ihre Wandsäulen jetzt einem neuen Organismus angehören und verjüngt dieselben fast gar nicht mehr (womit es der Baumeister von S. Michele in Lucca versah). An den Seiten wird ebenfalls die einfachere Form, hier Wandpilaster mit Bogen und eine kleinere Reihe drüber mit gradem Gebälk, den untern Schiffen zugewiesen, die leichtere und reichere, nämlich Wandsäulen mit Bogen, dem Oberschiff. Es ist denkbar, dass orientalische Kirchen einzelne dieser Elemente darboten, aber ihre Vereinigung in Einem Guss ist pisanisch. Von der Wiese hinter dem Chor aus offenbart sich dann eine andere grosse Neuerung:

---

[1]) Das Ganze liefert den stärksten Beweis gegen die behauptete Gleichzeitigkeit von S. Miniato bei Florenz (angeblich von 1013), welches durchweg die feinste Durchbildung zeigt.

nach vielhundertjährigem Herumirren in den Wirkungen des Details hat die Baukunst wieder ein wahres Compositionsgefühl im Grossen errungen; sie weiss wieder bei grossen dominirenden Hauptlinien in der Einfachheit reich zu sein. Von den niedrigen Nischen der etwas höhern Querarme aus leitet sie den Blick empor zum First des Hauptschiffes und zur Kuppel, und giebt als mittlere reiche Schlussform die prächtige Chornische mit ihren Galerien.

Im Innern ist der Dom eine fünfschiffige Basilica und ruht auf lauter antiken Säulen (deren Capitäle seit ihrer Überarbeitung mit Gyps für die Untersuchung meist verloren sind), theilt sonach die hemmenden Bedingungen der römischen Basiliken. Aber ein neuer Geist hat sich das gegebene Material dienstbar gemacht, um daraus vor Allem einen schlanken Hochbau zu schaffen. Nach römischer Art hätten bei dieser Breite drei Schiffe genügt; hier sind es fünf, von enger Stellung, die vier äussern gewölbt; der zweiten niedrigern Säulenreihe ist durch Überhöhung der Bogen nachgeholfen. Statt der hohen Oberwände und ihres Mosaikschmuckes sieht man dann die herrliche luftige Galerie von Pfeilern (gleichsam Repräsentanten der Mauer) und Bogen, in der Mitte von Säulen gestützt. Schon einzelne römische Basiliken haben Obergeschosse; auch die Oströmer liebten solche obere Galerien, allein sie versäumten, ihnen durch diese leichtere Behandlung den lokalen Charakter zu geben. Das Querschiff endlich wurde hier — zum erstenmal an einer Basilica — dreischiffig gestaltet, um dem Eindruck des Hohen und Schlanken treu zu bleiben; es bildet mit seinen Schluss-Nischen gleichsam zwei anstossende Basiliken. Vielleicht mehr aus praktischen als ästhetischen Gründen führte der Baumeister die durchsichtige Galerie auf beiden Seiten quer hindurch nach dem Chor zu, und schuf damit jenen geheimnissvoll prächtigen Durchblick in die Querarme. — Welches Quadrat aber sollte nun als Basis der Kuppel angenommen werden, die man hier zum erstenmal mit dem Basilikenbau zu combiniren wagte? Langhaus und Querbau schneiden sich in ungleicher Breite, man nahm die ganze Breite des letztern und die des Hauptschiffes des erstern und so ergab sich die merkwürdige ovale Kuppel, die später noch eine gothische Aussengalerie erhielt.

Während des Baues reinigte sich der Styl. Wir dürfen z. B. annehmen, dass die schon sehr gut gegliederte Galerie im Innern zu

den spätern Baugedanken gehört, ebenso ihre Aussenwand, welche eine obere Pilasterordnung über den Wandbogen bildet.

Vollständiger spricht sich dann dieser gereinigte Styl im **Baptisterium** aus, welches 1153 von **Diotisalvi** gegründet wurde. (Die gothischen Zuthaten, Baldachine, Giebel, Spitzthürmchen sind erst im XIV. Jahrhundert hinzugekommen.) Man wird hier durchgängig die Formenbildung des Domes veredelt und vereinfacht wieder finden, die Bogenprofile, die Mosaicirung der Füllungen u. s. w. Auch meldet sich an der äussern Galerie wie im Innern, wenn nicht durchgängig, so doch vorherrschend das eigenthümlich romanische Capitäl. Ganz besonders wichtig ist aber die Unterbrechung nach jeder dritten Säule im Innern durch einen Pfeiler, und zwar im obern sowohl als im untern Stockwerk; worin sich deutlich das Verlangen nach einem höhern baulichen Organismus ausdrückt. Ebenso ist die hohe konische Innenkuppel nur eine ungeschickte Form für das Bedürfniss nach einem leichten, strebenden Hochbau. — Die Schranken um den Mittelraum und die Einfassung des Taufbeckens zeigen, welch ein neues Leben auch innerhalb der Decoration erwacht war, wie man auch hier sich von dem blossen Mosaik mit Prachtsteinen losmachte zu Gunsten einer reinen und bedeutenden plastischen Verzierung.

Seit 1174 bauten **Wilhelm von Innsbruck** und **Bonannus** das **Campanile**, den berühmten schiefen Thurm[1]). Hier ist die

[1]) Die berühmte Frage über Absicht oder Nichtabsicht beim Schiefbau erledigt sich bei einiger Aufmerksamkeit leicht. Offenbar wurde der Thurm lothrecht angefangen und senkte sich, als man bis in das dritte Stockwerk gelangt war, worauf man ihn schief ausbaute. — Bei diesem Anlass hat E. **Förster** (Handbuch etc., s. d. Art.) eine allgemeine Ansicht nicht nur über diesen Schiefbau, sondern über die Bauungleichheiten der sämmtlichen umliegenden Prachtgebäude entwickelt, welcher ich Anfangs glaubte beipflichten zu müssen, bis die Vergleichung anderer italienischer Gebäude des XI. und XII. Jahrhunderts mich wieder davon abbrachte. Der Raum erlaubt mir hier keine Widerlegung, sondern nur Gegenbehauptungen, deren Bündigkeit der Leser beurtheilen mag.

Für's Erste wagte man damals allerdings **absichtliche Schiefbauten**; dieser Art ist wohl die Garisenda in Bologna, ein Werk der Prahlerei des adlichen Erbauers oder des Architekten; die daneben stehende Torre degli Asinelli könnte schon eher durch Senkung des Bodens schief gewor-

Gliederung des Details wieder um einen Grad einfacher und das romanische Capitäl mit seiner derben Blätterbildung hat entschieden das Übergewicht vor dem römischen. Der Composition nach ist dieses einzige Gebäude eines der schönsten des Mittelalters. Das Princip

den sein. Dann ist gerade der Ausbau des Thurmes von Pisa ein immerhin sehr auffallendes Werk dieser Art; die meisten Bauverwaltungen hätten den Thurm, als er sich senkte, unvollendet gelassen oder auf bessern Fundamenten neu angefangen; der pisanische Übermuth aber liess sich auf das Schwierige und vielleicht damals noch Unerhörte ein.

Weit die meisten schiefen Gebäude aber sind es ohne Absicht des Baumeisters geworden, durch ungenügende Fundamente. Das Pilotiren, als einzige Sicherung bei morastiger oder sonst bodenloser Beschaffenheit der Erde, scheint nur ungleich und allmälig aufgekommen zu sein; die Frühern machten sich auf die Senkung des Baues unter solchen Umständen gefasst und kamen dem Schaden durch Dicke der Mauern, Verklammerungen u. s. w. zuvor. Einen sprechenden Beleg liefert noch Pisa selbst; der von N. Pisano
* erbaute Thurm von S. Nicola steht sehr merklich schief, allein doch lange nicht schief genug, um als Werk der Kühnheit mit dem berühmten Campanile wetteifern zu können, welches schon als Gebäude so viel bedeutender ist; an eine Absicht lässt sich hier nicht denken, wohl aber an eine Voraussicht, wie aus der starken Bildung des Mauercylinders hervorgeht. Ebenso
** ist am Dom von Modena die wahrhaft bedrohlich aussehende Neigung des ganzen Hinterbaues gegen den ebenfalls geneigten Campanile offenbar eine unabsichtliche, nur dass der letztere allerdings mit Rücksicht auf diesen Um-
† stand ausgebaut sein mag. (Dagegen stehen Dom und Baptisterium in Par-
†† ma völlig lothrecht.) Am Dom von Ferrara neigt die Fassade nicht unbedeutend vor, gewiss gegen den Willen des Baumeisters.

Kunstgeschichtlich viel wichtiger wäre die Ansicht Förster's über den Zusammenhang des pisanischen Schiefbaues mit den Ungleichheiten der Vermessung, schrägen und krummen Baulinien, unentsprechenden Intervallen etc.; in all diesem spreche sich nämlich eine Scheu vor dem Mathematischen, vor der völligen Gleichförmigkeit aus; es seien diess: „die unbeholfensten Aeusserungen romantischer Bestrebungen" Da man an griechischen Tempeln (vgl. S. 5) etwas Analoges unbedingt zugeben muss, so hat diese Annahme etwas sehr Anziehendes. Ich glaube indess die betreffenden Phänomene anders erklären zu müssen, und zwar nicht durch Mangel an Geschicklichkeit — wovon an den edeln pisanischen Bauten keine Rede sein kann — sondern durch eine dem frühern Mittelalter eigene Gleichgültigkeit gegen das mathematisch Genaue. Letzteres verstand sich durchaus nicht immer so von selbst wie es sich jetzt versteht.

der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der grössten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als blosse Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Thurm umschwebt und die in ihrer Art densel-

---

Den besten Schlüssel gewährt S. Marco in Venedig. Auf einer Laguneninsel errichtet, zeigt dieses Gebäude vor Allem in seinen verticalen Theilen und Flächen viele unwillkürliche Schiefheiten, doch keine eigentlich auffallende, *indem ohne Zweifel das Mögliche* geschah, um sie zu vermeiden. (Der Fussboden der Kirche mit seinen wellenförmigen Unebenheiten beweist am besten, welche Opfer man bringen musste, um wenigstens Pfeilern und Mauern eine leidlich lothrechte Stellung zu sichern.) Sehr auffallend dagegen ist die Ungleichheit und Unregelmässigkeit sämmtlicher Bogen und Wölbungen, selbst der Kuppelränder. Anfangs ist man versucht, dieselbe von dem Ausweichen der Pfeiler und Mauern abzuleiten, welches auch in der That hie und da die Schuld tragen mag; bei längerer Betrachtung dagegen überzeugt man sich, dass die reine Gleichgültigkeit gegen das Regelmässige der wesentliche Grund ist. Ich glaube, dass schon die Lehrbogen nicht einmal genau gemessen waren. Man betrachte z. B. die obern Wandbogen an der Südseite des Aeussern; sie sind krumm und unter sich ungleich, obschon es h i e r ganz leicht gewesen wäre sie im reinsten Halbkreis zu construiren und ihnen diese Form auf immer zu sichern; auch an eine ästhetische Absicht wird hier Niemand denken wollen, da die bunte Verschiedenheit des Details schon Abwechselung genug mit sich bringt.

Auf diesen Vorgang gestützt dürfen wir auch in Pisa das (doch sehr unmerkliche) Überhangen der Domkuppel nach hinten für eine blosse Ungenauigkeit, die schiefe Stellung des Baptisteriums (wovon ich mich näher zu überzeugen versäumt habe) für die Folge einer Bodensenkung halten. — Für die krummen Linien, ungenauen Parallelen, ungleichen Intervalle am Äussern des Domes würde ebenfalls S. Marco bündige Analogien bieten; eine nähere Vergleichung aber gewährt z. B. die Südseite des Domes von Ferrara, welche von auffallenden Ungleichheiten der Intervalle, Krümmungen der Horizontalen u. dgl. wimmelt, während die Anspruchlosigkeit des Baues jeden Gedanken an ästhetische Intention ausschliesst.

Die mathematische Regelmässigkeit, welche mit den bald zu nennenden florentinischen Bauten den Sieg davonträgt, musste eintreten schon in Folge der strengern Plastik des Details, welche von selbst auf genaue Vermessung hindrängt; sie war es, welche z. B. an S. Marco noch völlig fehlte. — Allerdings giebt es noch weit spätere Räthsel, wie z. B. der Dom von Siena, welche wir als Räthsel müssen auf sich beruhen lassen.

ben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutsch-gothischen Thürme in der ihrigen.

Das reiche System dieser drei Bauten ist natürlich an den übrigen Kirchen nur stellenweise durchgeführt, oder auch nur in Andeutungen, gleichsam im Auszug gegeben. Immer aber wirkt diese erste consequente Erneuerung eines plastisch bedeutenden Architekturstyls mit grossem Nachdruck und auch die kleinste dieser Kirchen zeigt deutlich, dass man diesen bezweckte. Bei den kleinern beschränkt sich der Marmor auf die Fassaden; statt der Galerien kommen blosse Wandbogen vor, aber auch da ist mit geringen Mitteln, z. B. mit dem Charakterunterschied von Wandpilastern und Wandsäulen das Wesentliche entschieden ausgesprochen. Im Innern sind oder waren es lauter Säulenbasiliken; das Oberschiff meist verändert.

a Aus dem XII. Jahrhundert: S. Frediano; im Innern liefern z. B. die zwei nächsten Säulen den Beweis, dass die allzukleinen Capitäle nicht immer antike sind, mit denen man sich hätte begnügen müssen, wie man sie fand. (Vgl. S. 100.) Die Säulen dagegen scheinen sämmtlich antik.

b S. Sisto, antike Säulen von ungleichem Stoff; auch hier gerade die unpassendsten Capitäle modern. Das Äussere fast formlos.

c S. Anna, nur ein Theil der Südseite erhalten; das Übrige ein Umbau von 1610.

d S. Andrea, aussen nur die einfache Fassade alt, sowie das backsteinerne Campanile; innen die Überhöhung der Bogen durch ein besonderes Zwischengesimse erklärt; die Capitäle meist aus dem Mittelalter, mit Thierköpfen etc.

e S. Pierino, in seiner jetzigen Gestalt XII. Jahrh., aussen einfach, innen wahrscheinlich beim damaligen Umbau (des Arno's wegen?) erhöht; die Capitäle zum Theil antik; der Boden mosaicirt.

f S. Paolo all' Orto, nur der untere Theil der Fassade erhalten (wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte.) Das Innere ganz verbaut.

g S. Sepolcro, eine der im ganzen Abendland vorkommenden polygonen Heiliggrabkirchen, XIII. Jahrhundert. Hohes Achteck mit

Pfeilern und Spitzbogen, mit achtseitigem Umgang, die Fenster noch rundbogig. Alle Details für Pisa auffallend schlicht. (Wird gegenwärtig grossentheils neu gebaut.)

S. Paolo in ripa d'Arno, wohl ebenfalls erst XIII. Jahrhundert, mit der besten Fassade nach dem Dom; innen mit Querschiff und Kuppel; durchgängig Spitzbogen; doch unter den vieren, welche die Kuppel tragen, noch besondere Rundbogen. (In den letzten Jahren grossentheils neu gebaut.) a

An S. Nicola die Fassade und der schon erwähnte Thurm (S. 104, *) von Nic. Pisano. b

S. Micchele in Borgo; das Innere, so weit es erhalten ist, eine ziemlich alte Basilica; von der Fassade der obere Theil mit den schon spitzbogigen Galerien XIII. Jahrhundert, vorgeblich von Niccolò Pisano, eher von dessen Schüler Fra Guglielmo; in die Mitte treffen Säulchen statt der Intervalle. c

S. Caterina, XIII. Jahrhundert, die Fassade eine noble und prächtige Übertragung des pisanischen Typus in die gothischen Formen. Innen einschiffige ungewölbte Klosterkirche. d

(Die alte Kirche S. Piero in Grado, eine halbe Stunde seewärts, mit merkwürdigen Fresken verschiedener Zeit, hat der Verfasser nicht gesehen.) e

---

Die Kirchen von Lucca sind (mit Ausnahme der oben genannten ältern Reste) fast nur Nachahmungen der pisanischen, und zwar keine ganz glücklichen. An unendlichem und fast penibelm Reichthum thun sie es den reichsten derselben bisweilen gleich oder zuvor (figurirte Säulen, Mosaicirung möglichst vieler Flächen etc.), allein das Vorbild der Antike steht um einen kenntlichen Grad ferner (man vergleiche die Gesimsbildung), obschon auch hier nicht wenige antike Reste mit vermauert und z. B. die meisten Säulen römisch sind. Einen unbegreiflichen Stolz scheinen die Lucchesen darein gesetzt zu haben, dass in den Galerien ihrer Fassaden nicht ein Intervall, sondern ein Säulchen auf die Mitte traf. Man möchte glauben, es sei das Wahrzeichen ihrer Stadt gewesen. In Pisa ist diess Ausnahme. — Die

Campanili, sowohl die marmornen als die backsteinernen, ohne besondere Ausbildung.

a S. Giovanni, XII. Jahrhundert; die Capitäle meist aus dem Mittelalter, doch gut den römischen nachgeahmt; an das linke Querschiff lehnt sich ein uraltes, zur gothischen Zeit nur umgebautes viereckiges Baptisterium. Aussen einfach, von der Fassade nur die Thür alt.

b S. Maria forisportam, XII. Jahrhundert; eine der bessern, mit Querschiff und Kuppel; die Capitäle der Säulen hier meist antik; nach alter Weise etwa in der Mitte der Reihe ein Pfeiler statt einer Säule.

c S. Pietro Somaldi, Fassade vom Jahr 1203; backsteinernes Campanile; das Innere modern.

d Der Aussenbau von S. Micchele (Vgl. S. 86, d): die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen (XIII. Jahrhundert) mit absichtlicher Übertreibung des pisanischen Princips stark über die Kirche vorragend, spielend reich; das ganze Erdgeschoss um eines vermeintlich höhern Effectes willen nicht mit Wandpilastern, sondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die sich verjüngen und damit unförmlich hoch erscheinen.

Kleinere Kirchen, zum Theil nur mit einzelnen alten Bestandtheie len: S. Giusto, S. Giulia, S. Salvatore, S. Vincenzo etc. Der
f Übergang ins Gothische: Fassade von S. Francesco.

g Über S. Frediano vgl. S. 86, e. Was aus dem XII. Jahrhundert ist, scheint Nachbildung von älterm und weicht von dem pisanisch-lucchesischen Styl ab.

h Endlich die ältern Theile des Domes: die Fassade, von Guidetto 1204, empfindungslos reich; die Galerien auf einer dreibogigen Vorhalle ruhend, deren Inneres im Detail schon mehr gereinigt erscheint. Dann das Äussere des Chorbaues und Querschiffs, sehr edel und gemässigt (auch in der Incrustation); durch die Höhe des Querschiffes ein imposanter Anblick. Der Glockenthurm mit regelmässig zunehmender Fensterzahl, wie der von Siena.

In andern Städten Toscana's:

Der Dom von Prato, angefangen im XII. Jahrhundert, hat aus

dieser Zeit noch das schmale Mittelschiff mit den weiten Bogen über schweren Säulen mit rohen Capitälen. Anmuthig ausgebaut im XIV. Jahrhundert trägt die Kirche im Ganzen das Gepräge dieser Zeit.

In Pistoja ist S. Giovanni fuoricivitas ein einfaches läng- a
liches Viereck, dessen eine Langseite aber die Zierlust jener Zeit (XII. Jahrhundert) in fast kindlicher Weise an den Tag legt; unten Pilaster mit Wandbögen, drüber zwei Reihen von kleinern Wandsäulen mit Bogen; keines der drei Stockwerke entspricht den andern; die Wand gestreift und mosaicirt.

S. Andrea, Basilica des XII. Jahrhunderts, mit schmalem Mittel- b
schiff, dessen hohe Obermauern schmale Fenster enthalten; die Fassade mit Wandbögen, schattbrettartiger Fläche und (als Gesims) grossem Eierstab. (Der obere Theil neuer.) — Der innern Anlage und der c
Zeit nach verwandt: S. Bartolommeo.

Der Dom, mit der schon erwähnten Vorhalle und drei Säulchen- d
stellungen drüber, im Innern eine sehr verbaute Basilica, mit ungleichen doch wohl nicht antiken Capitälen, ist wohl ebenfalls aus dem XII. Jahrhundert, nicht von Niccolò Pisano. Die Seitenfassade, jetzt bloss Wandpfeiler mit Bogen, trug vielleicht einst eine obere Galerie. Der Thurm wiederholt in seinen drei obersten Stockwerken das Motiv des pisanischen: freistehende Säulchen um einen Mauerkern herum, nur viereckig statt rund. Der Chorbau modern. Das erhöhte Tonnengewölbe, welches die Vorhalle in der Mitte unterbricht, mit schönen gebrannten Cassetten des Luca della Robbia.

Der Dom von Volterra gehört ebenfalls in diese Reihe und e
wird ebenfalls dem Niccolò Pisano zugeschrieben (was sich nach Andern nur auf die von 1254 datirte Fassade beziehen soll).

Wiederum einen höhern Aufschwung nahm die neue Bauweise unter den Händen der Florentiner. Sie legten zunächst in die bisher spielende Incrustation mit dem Marmor verschiedener Farben einen neuen Sinn, bildeten aber vorzüglich das plastische Detail der Architektur edler und consequenter aus, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium antiker Überreste, sodass auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist. Endlich fasst die Kirche

S. Miniato das vorgothische Kunstvermögen Italiens auf eine so glänzende Weise zusammen, dass man die bald darauffolgende Einführung des gothischen Styles aus dem Norden beinahe zu bedauern versucht ist.

Die betreffenden Gebäude haben wohl sämmtlich kurz vor oder um das Jahr 1200 ihre jetzige Gestalt erhalten, eine Annahme, für die wir hier die Beweise schuldig bleiben müssen und die mit sonst geltenden Zeitangaben im Widerspruch steht.

a Das erste derselben ist die kleine Basilica SS. Apostoli in Florenz; die Nebenschiffe gewölbt; gleichmässige Compositasäulen tragen Bogen mit feiner antiker Einfassung; ihnen entsprechen Wandpilaster (mit vielleicht neuern Capitälen); die Cappellenreihen gelten als ursprünglich; ihre Hinterwände laufen schräg, wohl aus Rücksicht auf irgend eine Bedingung des engen Platzes.

b An S. Jacopo in dem gleichnamigen Borgo ist nur eine drei-
c bogige Vorhalle mit Aufsatz, an der Badia bei Fiesole nur ein incrustirtes Stück der Fassade aus dieser (letzteres vielleicht aus einer etwas frühern) Zeit vorhanden; merkwürdig ist hier das besondere Gebälkstück (Architrav, Fries und Sims) über den Wandsäulen, neben einer sonst noch ziemlich spielenden Incrustation.

d Das Baptisterium S. Giovanni bezeichnet einen Höhepunkt aller decorativen Architektur überhaupt. Schon die Vertheilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen (Simse, Flächen etc.) ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom[1]. Vorzüglich schön sind dann in ihrer Mässigung die plastischen Details, die Kranzgesimse der drei Stockwerke, die Wandpfeiler, welche im halben Viereck beginnen, im halben Achteck fortfahren und als cannelirte Wandpilaster die Bewegung in der Attica fortsetzen. Im Innern stehen vor den acht Nischen des Erdgeschosses je zwei Säulen, müssig, wenn man will, aber hier als bedeutendes Zeugniss eines Verlangens nach monumentaler Gliederung.

---

[1]) Laut Vasari wäre die Incrustation wenigstens der untern Theile des Baptisteriums ein Werk des Dombaumeisters Arnolfo, nach 1294. Allein aus Vasari's eigenen Worten schimmert hervor, dass Arnolfo nur das schon Vorhandene von entstellenden Zubauten befreite und ergänzte.

Sie sind von orientalischem Granit, ihre vergoldeten korinthischen Capitäle aber ohne Zweifel für diese Stelle gearbeitet, mit genauem Anschluss an römische Vorbilder. Die Galerie des obern Stockwerkes schliesst sich streng harmonisch an das untere an, mit korinthischen Pilastern und ionischen Säulchen. Die bauliche Wirkung wird beeinträchtigt durch die Mosaikfiguren auf blendendem Goldgrund, welche Friese, Brustwehr und zum Theil auch das Innere der Galerie in Anspruch nehmen, und vorzüglich durch die drückenden Mosaiken der Kuppel. Der Chorbau steht ausser Harmonie mit dem Übrigen, und sein Triumphbogen möchte wohl der Theil eines ältern Ganzen sein. — Die Bodenplatten zum Theil als Niellen mit Ornamenten, ein Ersatz für Mosaiken, wozu die harten Steine fehlen mochten.

San Miniato al Monte, vor dem gleichnamigen Thor, beschliesst a diese Reihe auf das ruhmvollste. Zwar hat die graziöse Fassade mehr Willkürliches, zumal im Farbenwechsel der Incrustation, als das Baptisterium, allein daneben finden sich die zartesten antiken Details (z. B. am Dachgesimse Consolen); das Verhältniss des obern Stockwerkes zum untern ist vielleicht hier zum erstenmal nach einem rein ästhetischen Gefühl bestimmt, weil keine antiken Säulen das Maass vorschrieben. Im Innern findet man jene Unterbrechung des Basilikenbaues durch Pfeiler und Bogen, welche in S. Prassede zu Rom noch roh auftritt, in höchst veredelter Gestalt wieder; auf jede zweite Säule folgt ein Pfeiler von vier Halbsäulen mit überleitenden Bogen. Der Dachstuhl, durchaus sichtbar, ist einer der sehr wenigen, welche noch ihre einfache ursprüngliche Verzierung behalten haben [1]). Die Capitäle sind theils für das Gebäude gemacht und dann einfach, theils reich antik. Auch die Vorderwand der ziemlich hohen und bedeutenden Crypta und das Halbrund der Tribuna sind incrustirt; an letzterem erscheinen die Säulen aus Einem Stein und antik, während die grossen Säulen der Kirche aus lauter Stücken zusammengesetzt sind. Die fünf Fenster der Tribuna sind mit grossen durchscheinenden Marmorplatten geschlossen. Die Steinschranken und das Pult des Chores gehören zu den prächtigen Decorationsstücken derselben Art wie die Sachen im Baptisterium zu Pisa; die Bodenplatten im Hauptschiffe vorn, mit

[1]) Ein späterer, beiläufig gesagt, in S. Agostino zu Lucca.

Niellen ähnlich denen des florentinischen Baptisteriums [1]), tragen das Datum 1207, welches wohl das des Ausbaues der ganzen Kirche sein möchte. (Ob sie von S. Zeno in Verona, s. unten, bedingt ist?)

Man sollte kaum glauben, dass auf ein System von Kirchenfassaden wie die genannten noch eine Missbildung habe folgen können
a wie die Vorderseite der sog. Pieve vecchia zu Arezzo, vom Anfang des XIII. Jahrhunderts [2]). Mit einer solchen Anstrengung ist kaum irgendwo jeder Anklang an Harmonie, an vernünftige Entwicklung durchgehender Motive vermieden worden wie hier. Das Innere ist bei Weitem besser und durch die fast antiken korinthischen Capitäle interessant; das Äussere der Chornische dagegen wieder der Fassade würdig.

In Genua vermischt sich der romanische Styl Frankreichs mit der von Pisa ausgehenden Einwirkung. Die betreffenden Kirchen sind meist Basiliken mit einer Art von Querschiff, auch wohl mit einer (unbedeutenden und meist veränderten) Kuppel; die Säulen theils antik, theils in Schichten von schwarz und weiss abwechselnd: die Capitäle theils antik, theils antikisirend. An den Fassaden ist nirgends das reichere toscanische System von Galerien, sondern nur das einfachere von Wandpfeilern, mit Abwechslung der Farbenschichten, zu bemerken. (Die auch oft nur aus moderner Romantik aufgemalt sind.) Zur gothischen Zeit behielt man diese ganze, für die reiche Stadt etwas dürftige Bauweise bei und ersetzte nur einen Theil der Rundbogen durch Spitzbogen.

Durch plastischen Reichthum sind nur die beiden Portale der
b Seitenschiffe des Domes (XII. Jahrhundert?) einigermassen ausgezeichnet. (Das Innere des Domes ein Umbau vom Jahr 1308, mit
c Benützung der ältern Säulen.) S. Maria di Castello ist nach den

---

[1]) Wogegen die pisanischen Boden-Mosaiken (Battistero, Dom, S. Pierino) nebst denen von S. Frediano zu Lucca noch fast ganz der christlich-römischen Technik folgen, wie sie oben S. 93 u. 96 geschildert wurde.

[2]) Das Datum der Portalsculpturen, 1216, gilt doch wohl annähernd für die ganze Fassade.

fast durchaus antiken Säulen und Capitälen zu schliessen die älteste
dieser Kirchen (XI. Jahrhundert ?). Die Kreuzgewölbe sämmtlicher
Schiffe wohl neuer. — S. Cosmo (XII. Jahrhundert?), die Säulen a
schichtenweise von schwarzem und weissem Marmor, die Capitäle roh
antikisirend. — S. Donato, XII. Jahrhundert (die Fassade etwas b
später), die hintern Säulen sammt Capitälen antik; die vordern von
abwechselnd schwarzen und weissen Marmorschichten mit roh antiki-
sirenden Capitälen; auf dem Chorquadrat ein achteckiger Thurm.
(Moderne Bemalung des Innern mit gothischen Zierrathen ohne Sinn).

Unbedeutend und nur mangelhaft erhalten: S. Stefano, S. Tom- c
maso etc.

Aus gothischer Zeit und zwar noch aus dem Anfang des XIII.
Jahrhunderts: S. Giovanni di Prè, Pfeilerkirche, zweistöckig mit d
Benützung eines Abhanges; in neuerer Zeit umgekehrt orientirt, so
dass das Querschiff und der ehemalige Chor jetzt der Hauptthür nahe
sind. — Etwas später: S. Matteo, innen mehr durch die geschmack- e
volle Umbildung Montorsoli's als durch die alte Anlage merkwürdig.
S. Agostino und S. Maria in via lata, beide innen verändert, f
ruinirt und aufgegeben.

Die Thürme sind meist von dem einfachsten romanischen Typus,
der im ganzen Abendlande galt. Die neuern zeichnen sich ausser der
Mittelpyramide noch durch vier Eckpyramiden nach französischer
Art aus.

Von Klosterhöfen, welche im Ganzen nicht die starke Seite
des enggebauten Genua sind, findet man einen rohen und sehr alten
(XI. Jahrhundert ?) links neben S. Maria delle Vigne, mit Würfelca- g
pitälen auf stämmigen Säulen und mit weitern Bogen; sodann einen
wenig neuern mit kleinen Rundbogen auf je zwei Säulchen, Erdge- h
schoss und Obergeschoss, neben dem Dom links. — Schon weit aus
der gothischen Zeit (1308) und doch kaum erst spitzbogig: der nied- i
liche, ebenfalls doppelsäulige Kreuzgang von S. Matteo (links).

Eine ganz andere, weit von allem bisherigen abweichende Gruppe
von Gebäuden bietet Venedig dar. Der eigenthümliche Genius der
handelsreichen Lagunenstadt spricht sich darin von allem Anfang an

ganz deutlich aus; die tiefsten nationalen Züge liegen klar zu Tage. Mit schwerer Einschränkung, durch Pfahlbau im Wasser, erkauft der Venezianer den Hort, wo seine Schätze unangreifbar liegen können; je enger desto prächtiger baut er. Sein Geschmack ist weniger ein adlicher als ein kaufmännischer; das kostbarste Material holt er aus dem ganzen verwahrlosten Orient zusammen und thürmt sich daraus seine Kirchenhallen und Paläste. Das Vorbild Constantinopels und der eigene patriotische Ehrgeiz drängen allerdings auf das Bedeutende und Grosse hin, allein vorwiegend bleibt das Streben, möglichsten Reichthum an den Tag zu legen.

a Die Marcuskirche, begonnen 976, ausgebaut während des XI. und XII. Jahrhunderts, dem Schmuck nach fortwährend vervollständigt bis ins XVII. Jahrhundert, ist nicht als Cathedrale von Venedig (S. Pietro hatte diesen Rang) sondern als Prachtgehäuse für die Gebeine des Schutzheiligen, das Palladium des Inselstaates, errichtet. Auch für die Bauform möchte diess nicht unwesentlich sein.

Die monumentale Absicht war hier nicht minder gross als bei den Erbauern des Domes von Pisa, die Mittel wohl ohne Zweifel grösser, zumal in Betreff der Stoffe, welche seit den römischen Zeiten im ganzen Abendland kaum wieder so massenhaft kostbar aufgewandt worden sind wie an S. Marco.

Im Orient, wo man die prächtigen Steinarten zusammensuchte, standen auch diejenigen Kirchen, welche auf die damaligen Venezianer den grössten Eindruck machten: die Kuppelbauten des byzantinischen Styles; diesen wünschte man etwas Ähnliches an die Seite zu stellen. Nicht zunächst von der Sophienkirche, welche nur eine Hauptkuppel mit zwei grossen angelehnten Halbkuppeln hat, sondern von den in allen Formen vorkommenden mehrkuppeligen Kirchen der Griechen entnahm man die Anordnung der fünf einzelnen Kuppeln über den Kreuzarmen und der Mitte; byzantinisch sind auch die grossen Seitenbogen, welche, durch Säulenreihen abgetrennt, die Nebenschiffe sämmtlicher Haupträume bilden; ebenso die um den ganzen vordern Kreuzarm herumgeführte Aussenhalle; endlich die zahlreich angewandten Nischen, in welche zumal an den hintern Theilen und an der Aussenhalle die Wandfläche aufgeht, eines derjenigen Elemente des altrömischen (und jedes grossen) Gewölbebaues, an welchem die Orientalen

von jeher mit Vorliebe festgehalten hatten. Die halbrunden Abschlüsse der Hauptmauern, welche uns so befremdlich vorkommen, sind ursprünglich nichts als die äussere nach orientalischer Art dachlose Gestalt der Seitenbogen, auf welchen die Kuppeln ruhen; in decorativem Sinn wurden sie dann auch an den untergeordneten Räumen reihenweise wiederholt. (Die jetzige Verzierung derjenigen an S. Marco mit Blattwerk, Giebeln und Zwischenthürmchen stammt erst aus dem XIV. Jahrhundert.)

Die Höhe der Kuppeln ist, wie man leicht bemerkt, eine falsche, d. h. der innern Schale nicht entprechende. Nach der Mosaikabbildung (am äussersten Frontportal links) zu urtheilen, war sie es von jeher.

Vom Detail ist die Bekleidung sämmtlicher untern Wandflächen mit kostbaren Steinarten und die der obern mit Mosaik noch ganz im Sinne des ersten Jahrtausends, das sich immer auf den Stoff verliess, wenn es einen höhern Eindruck hervorbringen wollte. Alles dasjenige Detail dagegen, welches das Leben und die Entwicklung der Baumasse plastisch darzustellen hat, ist überaus ärmlich; die Gesimse jedes Ranges sind kaum zu bemerken; die Bogen, Kuppelränder u. s. w. im Innern haben nicht einmal ausgesprochene Profile, sondern nur einen unbestimmten Mosaikrand; am Aeussern bestehen die Profile theils in blosser Verzierung, theils in ausdrucklosem und willkürlichem Bandwerk. Dies Alles sind echt byzantinische, oströmische Eigenthümlichkeiten; ebenso auch die Bekleidung der äussern Wandflächen mit zerstreuten Reliefs und Mosaikzierrathen, die namentlich in den obern Halbrundwänden der Palastseite den Charakter einer vor Alter kindisch gewordenen Kunst zeigen. — Wie dieselbe in Betreff des Details beinahe nur das Längstvorhandene aufbraucht, ist namentlich in Einer Beziehung interessant zu verfolgen.

Die Leidenschaft, möglichst viele Säulen an und in dem Gebäude aufzustellen, verlangte auch eine reiche Auswahl von Capitälen. Und so ist an S. Marco angebracht, was die sieben letzten Jahrhunderte an Capitälformen producirt hatten, eine wahre baugeschichtliche Repetition. Von antiken habe ich kein einziges entdecken können, während von den Säulen wahrscheinlich sehr viele antik sind; dafür ist jeder Grad von frühmittelalterlicher Nachahmung und Umbildung der

antiken Capitäle irgendwie repräsentirt. Die grossen Capitäle über den Hauptsäulen im Innern sind von der in Ravenna üblichen Art der korinthischen, zum Theil auch der Composita-Ordnung; der Akanthus ist zwar zu sehr ermattet, um noch jenen schönen elastischen Umschlag der römischen Zeit hervorbringen zu können, allein seine Blätter sind doch eigenthümlich lebendig gezackt; an einigen statt der Voluten Widderköpfe. — Sonst findet man ausser dieser gewöhnlichsten ravennatischen Form auch die mit einzeln aufgeklebt scheinenden Blättern, die zu Ravenna an S. Apollinare in Classe und an der Herculesbasilica vorkommt, sogar mit seitwärts gewehten Blättern. Korinthisirende mit bloss einer Blattreihe kommen besonders an den kleinern Säulen der Fassade vor; darunter auch solche mit Stieren, Adlern etc. an den Ecken.

Im Gegensatz zu diesen vom Alterthum abgeleiteten Bildungen macht sich dann das ganz leblose, nur durch ausgesparte vegetabilische und kalligraphische, z. B. gitterartige Verzierungen äusserlich bereicherte Muldencapitäl geltend, das in Ravenna schon seit dem VI. Jahrhundert auftaucht. Von den vielen Variationen, in welchen es hier vorkömmt, ist die rohste die an mehreren Wandsäulen des Innern, die interessanteste, die an den bogentragenden Wandsäulen in der Vorhalle; da letztere ein zaghaftes Nachbild ionischer Voluten unter sich haben, so scheinen sie eher für eine Art von vermittelnden Consolen als für eigentliche Capitäle gelten zu sollen. Neben dieser Form kommt auch das echte abendländische Würfelcapitäl, doch nur vereinzelt vor. — Endlich offenbaren die Capitäle der acht freistehenden Säulen in der Vorhalle den Charakter absonderlicher Prachtarbeiten irgend einer Bauhütte von Constantinopel; es sind diejenigen mit den noch antik schönen Löwenköpfen und Pfauen. — Die beiden viereckigen Pfeiler aussen an der Südseite, welche aus einer Kirche in Ptolemais stammen, sind eine Trophäe aus der Zeit der Kreuzzüge. — Einzelne Renaissancecapitäle kamen bei Ausbesserungen hinzu.

Der Eindruck des Gebäudes ist von der historisch-phantastischen Seite ungemein bedeutend. Der Inselstaat, ein Unicum in der Weltgeschichte, hat hier geoffenbart, was er in den ersten Zeiten seiner höhern Blüthe für schön, erhaben und heilig hielt. Er hat das Gebäude auch später immer respectirt und sich selbst auf dem Gipfel

seiner Macht (um 1500) wohl gehütet, es etwa durch eine Renaissancekirche zu ersetzen. Sanct Marcus war Herr und Mittelpunkt der Stadt, des Staates, der Flotten, die auf allen Meeren fuhren, der fernsten Colonien und Factoreien; geheimnissvolle Bande walteten zwischen dem ganzen venetianischen Dasein und diesem Bau. In den fünf letzten Jahrhunderten ist Niemand mehr darin begraben worden; es hätte geschienen, als dränge sich ein Einzelner in dem Raume vor, der allen gehörte. Die einzige Ausnahme, zu Gunsten des Cardinals Giov. Batt. Zeno, wurde gemacht als die Kunstbegeisterung einen Augenblick stärker war als jede andere Rücksicht (1505—1515).

Rein als Bauwerk betrachtet, ist S. Marco von Aussen ziemlich nichtig und ungeschickt. Die Kuppeln heben sich in der Wirkung gegenseitig auf; die Fassade ist die unruhigste und zerstreuteste die es giebt, ohne wahrhaft herrschende Linien und ausgesprochene Kräfte. Anders verhält es sich mit dem Innern. Man wird dasselbe vor allem grösser finden, als der Eindruck des Äussern erwarten liess, trotz der Bekleidung mit Mosaiken auf Goldgrund, die sonst ein Gebäude eher verkleinert und trotz der Aussenhalle, welche für den Effect des Innern natürlich in Abrechnung kömmt. Diese scheinbare Grösse beruht auf den einfachen, gar nicht (wie am Äussern) in kleine Motive zersplitterten Hauptformen; die Mittelräume sind wirklich gross und gleichsam aus Einem Stück, die Nebenschiffe versprechen eine bedeutendere Ausdehnung, als sie in der That besitzen. Auch die Kuppeln gewähren hier eine Bereicherung der Perspective und eine scheinbare Erweiterung des Raumes. Sodann macht die ernste, gediegene Pracht sämmtlicher Baustoffe, hier im Dienste grösserer Einfachheit, immer eine grosse Wirkung. Ihr jetziges Hauptlicht hat die Kirche erst im XIV. Jahrhundert, durch das grosse Rundfenster des südlichen Querschiffes erhalten; vorher war sie nach byzantinischer Art ziemlich dunkel; die wichtigsten Gottesdienste gingen wohl bei starker Lampenbeleuchtung vor sich. — Noch grösser als die bauliche Wirkung ist aber die malerische im engern Sinn, welche S. Marco zum Lieblingsbau der Architekturmaler gemacht hat. Sie beruht auf den geheimnissvollen Durchblicken mit scharfabwechselnder Beleuchtung [1]), auf der gedämpf-

[1]) Die dunkeln, satten Farben des meisten Steinwerkes wären reflexlos ohne die eigenthümliche Spiegelglätte der Flächen desselben.

ten Goldfarbe der sphärischen und cylindrischen Flächen, und auf der ernsten Farbigkeit aller plastischen Gegenstände; abgesehen von dem hier sehr stark mitwirkenden historisch-phantastischen Eindruck.

Diesem Gebäude kann schon desshalb in und um Venedig nichts mehr gleichkommen, weil nur Ein politisch-religiöses Palladium, nur Ein Leichnam des Evangelisten vorhanden war.

Von den Kirchen der umliegenden Inseln wurden diejenigen auf
a Torcello schon bei einem frühern Anlass (S. 91, a; 94 a) erwähnt.
b Der Dom (S. Donato) in Murano aus dem XII. Jahrhundert, eine gewölbte Säulenkirche mit Querschiff auf Pfeilern, ist in der innern Decoration mit aller Anstrengung der Pracht von S. Marco genähert; Säulen von griechischem Marmor, ein ähnliches Bodenmosaik u. s. w. Aussen dagegen zeigt die Chorseite, auf welche Art sich dieser Styl ohne Marmorbekleidung in Backstein zu helfen suchte.

c Von weltlichen Gebäuden dieses Styles ist der sog. Fondaco de' Turchi, ein alter Privatpalast, das bedeutendste; eine lange Loggia mit überhöhten Rundbogen über einer starken Säulenhalle im untern Stockwerk giebt ihm ein bedeutendes Ansehen. (Mit den Türken hat das Gebäude erst seit 1621 zu schaffen.)

Ausserdem: Palast Farsetti, jetziges Municipio (nahe bei der Post) mit einer durchgehenden Stellung von Doppelsäulchen im ersten Stock und einer viersäuligen Halle im Erdgeschoss, deren Basen umgekehrte Capitäle sind. (Innen ein schönes Treppenhaus des Barock-
e styls.) — Noch bedeutender der anstossende Palast Loredan, mit bunten Incrustationen. (Soll in einen Gasthof verwandelt werden).
f — Ein kleiner Palast zwischen Palast Micheli und Palast Civran hat sogar von jenen kleinen Zierfensterchen, wie sie an S. Marco vorkommen.

Diese sämmtlichen Gebäude mögen uns etwa das Venedig des vierten Kreuzzuges (1202) vergegenwärtigen helfen.

Zwischen Venedig und Toscana, in der Lombardie und stellenweise die ganze Via Aemilia abwärts bis ans adriatische Meer

entwickelt sich, nicht ohne nordische Einwirkung, derjenige Styl des Kirchenbaues, welcher von Manchen als der lombardische schlechtweg bezeichnet wird. Mit grossem Unrecht würde man aber diese Benennung (wie schon geschehen) auf den romanischen Styl überhaupt ausdehnen; der Norden hat hier gewiss eher gegeben als empfangen, und seine Bauten sind viel strenger in einem bestimmten Sinne durchgeführt als die lombardischen; sie geben gerade das Wesentliche: den Gewölbebau mit gegliederten Pfeilern, ungleich consequenter und edler. — In Einer Beziehung aber bleiben die italienischen originell: im Fassadenbau. Die romanische Architektur des Nordens hatte von frühe an die Thürme, zu zweien, zu vieren, als wesentliche Bauglieder an den Ecken der Kirche angebracht; seit dem Vorgang normannischer Baumeister nach der Mitte des XI. Jahrhunderts wurden die Thürme sogar zum Hauptmotiv aller bedeutendern Kirchenfassaden. In Italien dagegen blieb der Thurm als Nebensache auf der Seite stehen, und die Fassade war auf irgend eine andere Weise zu decoriren. Wir sahen, wie die Toscaner durch Anwendung des Marmors, durch mehrere Stockwerke von Säulenstellungen zu wirken wussten; ihre Fassade ist immer der wenigstens annähernde Ausdruck der Kirche, d. h. eines hohen Mittelschiffes und niedrigerer Nebenschiffe. In Oberitalien dagegen wird die Frontwand nur allzu oft als ein Gegenstand beliebiger Bildung und Decoration vor die Kirche hingestellt; ohne Absatz steigt sie empor, als wären alle drei Schiffe gleich hoch; Galerien laufen querüber und am Dachrand auf und nieder; als Strebepfeiler dienen vorgesetzte Säulen, deren Capitäle in der Regel nichts tragen; Bogenwerk, Wandsäulchen, Sculpturen oft ohne allen Sinn füllen den Raum wohl oder übel aus. (Der Portalbau ist oft von grosser Pracht, seine Gliederung theils nordisch mit schräg einwärts tretenden Säulenreihen, theils südlich mit vorgesetzter Halle von zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, theils aus beiden Motiven zusammengesetzt.) Auch an den übrigen Aussenseiten macht sich eine willkürlichere Verzierung geltend als an den bessern Kirchen des Nordens. — Über der Kreuzung der beiden Arme wird wo möglich eine achteckige Kuppel angebracht, mit Galerien ringsum, flach gedeckt.

Mehr als im Norden und in Toscana ist hier eine unbarmherzige Modernisirung über das Innere der Kirchen ergangen. Während die

Fassade das reinste Mittelalter verspricht, wird man beim Eintritt in die Kirche beinahe regelmässig durch einen Umbau im Barockstyl enttäuscht. Die historische Pietät, welche seit dem XVI. Jahrhundert manche toscanische Kirche als Werk einheimischer Künstler rettete, fiel weg bei Gebäuden, die man als Werke eines aufgedrungenen barbarischen Styles betrachtete[1]).

a Die allzu berühmte Kirche S. Michele in Pavia muss zuerst genannt werden, weil ihr vermeintliches Alter — man verlegte sie in die Zeit des langobardischen Königreiches — zu dem irrigen Zugeständniss einer Priorität Oberitaliens in dem betreffenden Styl Anlass gab. Der ganze jetzige Bau, auch innen leidlich erhalten, stammt aus der letzten Zeit des XI. Jahrhunderts. Die Fassade ist ganz besonb ders gedankenlos. — Später und etwas belebter: die der Augustinerkirche.

c S. Ambrogio in Mailand, vom gewölbten Vorhof aus (S. 77, f.) ein bedeutender Anblick, mit einer untern und obern Vorhalle, entspricht im Innern durch keine Art von Schönheit dem classischen geschichtlichen Ruhm. Ungeschickte und frühe Umbauten (die jetzige Gestalt aus dem XII. Jahrhundert); geringes Licht; Anzahl wichtiger Alterthümer.

d S. Fedele in Como, beträchtlich verbaut, aber wegen der abgerundeten Kreuzarme mit Bogenstellungen als mittelalterliche Nachbildung von S. Lorenzo in Mailand merkwürdig.

e Der Dom von Modena in seiner jetzigen Gestalt begonnen 1099; aussen mit einer ringsum laufenden Galerie, von welcher je drei Bogen durch einen grössern Bogen auf Wandsäulen eingefasst werden; im Innern abwechselnd Säulen mit antikisirenden Capitälen, und starke Pfeiler mit Halbsäulen; die obere Galerie (von jeher) bloss scheinbar,

---

[1]) Es ist unglaublich, welche Vorurtheile oft selbst den gebildetsten Italienern in Betreff der „maniera gotica" und der vermeintlichen „Zerstörungen durch die Barbaren" ankleben. Sie halten Dinge für barbarisch, die der schönste Ausdruck und Überrest ihres eigenen städtischen Geistes im Mittelalter sind und beklagen einen Ruin, bei dem vielleicht kaum im hundertsten Fall ein Germane das Brecheisen geführt hat, durchaus auf Rechnung des Nordens. Wo man wieder für das Gothische Partei nimmt, wie z. B. in Mailand, geschieht es in einer solchen Weise, dass es besser unterbliebe.

indem ihr Raum noch zu den Seitenschiffen gehört; hohe Crypta auf Säulen mit romanischen Capitälen; ihr Eingang ein Lettner von geraden Steinplatten auf Säulchen, deren vordere Reihe auf Stützfiguren (Zwerge auf Löwen) ruht. Hinten drei Tribunen. Der Oberbau neuer. Das Detail durchgängig befangen, doch nicht roh.

Der Dom von Cremona, XII. Jahrhundert. a

Der Dom von Piacenza, begonnen 1122, erhielt im XIII. Jahrhundert eine Erhöhung, welche sich schon von aussen durch den Backstein im Gegensatz zum Marmor des Unterbaues kundgiebt. Innen macht jetzt das Hauptschiff den Eindruck einer französischen Kirche des Übergangsstyles; man hatte für nöthig gefunden, die alten (Säulen oder) Pfeiler zu schweren Rundsäulen zu verstärken; je zweien ihrer Intervalle entspricht nun eine Abtheilung des hohen Kreuzgewölbes. Die Lösung der Kuppelfrage ist hier viel weniger gelungen als in Pisa; die Kuppel entspricht — sehr unharmonisch — zweien Schiffen des dreischiffigen Querbaues, welcher übrigens mit dem pisanischen die halbrunden Abschlüsse gemein hat. Unter dem Chor eine weitläufige fünfschiffige Crypta mit dreischiffigem Querbau; die Kreuzung ist durch eine Lücke markirt, die vier Säulen entsprechen würde. b

Der Dom von Parma, ein Bau des XII. Jahrhunderts, mit gegliederten Pfeilern, einschiffigem Querbau (der in Nischen schliesst), und hoher weiter Crypta, erhielt, wie es scheint, im XIII. Jahrhundert einen höhern Oberbau wie der Dom von Piacenza, doch ohne dabei seine innere Galerie einzubüssen wie dieser. Das Detail der alten Bestandtheile erscheint durchgängig, zumal in der Crypta, noch sehr unentwickelt. Der Anblick von der hintern Seite vorzüglich bedeutend. c

Am Dom von Ferrara gehören dem Urbau von 1135 nur noch der untere Theil der Fassade und die beiden Seitenfassaden an. Die letztern sind vorherrschend (die nördliche fast ganz) von Backstein; eine obere Galerie, mit birnförmigen Giebelchen über den je vier und vier zusammengehörenden Bogen entspricht zwar nicht der weiter unten angebrachten, wo je drei Bogen von einem grössern Bogen eingefasst sind, ist aber doch wohl ebenfalls aus dem XII. Jahrhundert. — Chor und Thurm Renaissance; das Innere vollständig (und zwar nicht schlecht) modernisirt. Der Oberbau der Hauptfassade ist eine wun- d

derliche Decoration, noch romanisch gedacht, aber in bereits gothischen Formen, aus dem XIII. Jahrhundert.

Vielleicht der edelste romanische Bau Oberitaliens ist die schöne
a Kirche S. Zeno in Verona, die in ihrer jetzigen Gestalt 1139 begonnen wurde. In der Fassade spricht sich früher als sonst irgendwo die Neigung zum Schlanken und Strebenden aus, nicht bloss durch die verticalen Wandstreifen, sondern noch deutlicher durch die Unterordnung der horizontalen Galerie, welche von jenen durchschnitten wird statt sie zu durchschneiden. — Das Innere ist eine unverkennbare Vorstufe desjenigen von S. Miniato; eine Basilica abwechselnd auf Säulen und Pfeilern; über letztern sollten sich oben grosse Bogen als Mitträger eines Sparrendaches wölben; allein sie wurden nur über zwei Pfeilern ausgeführt, indem beim weitern Verlauf des Baues eine Erhöhung der Obermauer und ein Holzgewölbe sie unnütz machten. Die Crypta ist hoch und ausgedehnt, wie in den meisten oberitalischen Hauptkirchen dieser Zeit. Die Capitäle der Säulen scheinen fast alle im Mittelalter nach antiken Vorbildern gemeisselt, die hintersten modernisirt. (Antik: vielleicht das vorletzte rechts.) Die Bildung des Details ist durchweg ziemlich streng und gut. — (Das Innere von S. Miniato ist unläugbar schöner: je zwei Säulen zwischen den Pfeilern, statt bloss einer oder zweien, so dass die Pfeiler mit ihren Bogen grosse Quadrate abschliessen: eine geringere Länge und eine nicht bloss relativ, sondern auch (wenn wir nicht irren) absolut grössere Breite des Mittelschiffes; endlich eine vollständige Durchführung derjenigen Bedachung, welche in S. Zeno beabsichtigt und wieder aufgegeben wurde.) — Der anstossende Klosterhof mit einem eigenthümlichen Ausbau ist gleichzeitig mit der Kirche.

Die übrigen alten Basiliken Verona's, welche wir bei diesem Anlass nachholen, zeigen einige interessante Eigenthümlichkeiten. So
b hat S. Lorenzo ein oberes Stockwerk von Galerien und aussen an der Fassade zwei antik scheinende Rundthürme. Das Innere, abwechselnd Pfeiler und Säulen, letztere zum Theil mit antiken Capitälen, gehört doch wohl erst unserm Jahrtausend an; das Tonnengewölbe
c vielleicht ursprünglich. — S. Zeno in Oratorio, zwar klein und gedrückt, doch nicht sehr alt, mit einem Kuppelchen vor der Tribuna.
d — In S. Maria antica haben nur noch die Säulen ihre ursprüng-

liche Gestalt. — S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium, ist eine a
einfache Basilica, etwa XII. Jahrhundert. — S. Stefano, Pfeiler- b
basilica von schwer zu ermittelndem Alter, mit Polygonkuppel aus
romanischer Zeit; der auf hoher Crypta stehende Chor mit einem wun-
derlichen Umgang. (Das Grab der jüngern Placidia ist der Altar un-
mittelbar rechts vom Hochaltar.)

Am Dom ist die Fassade (XII. Jahrhundert) zwar besser und c
sinnvoller als die der Cathedralen von Piacenza bis Modena, doch der-
jenigen von S. Zeno noch nicht zu vergleichen. Sehr interessant ist
die gleichzeitige Aussenverzierung der Tribuna: engstehende Wand-
streifen mit einem geraden Gesimse, welches mit zierlicher Schüch-
ternheit die Antike nachahmt. (Die Ausbauten an den Seitenschiffen
ähnlich, aber erst aus dem XV. Jahrhundert.)

Im Süden ist der Dom S. Ciriaco zu Ancona *) (XII. und d
XIII. Jahrhundert) ein eigenthümliches Gemisch lombardischer und
orientalischer Bauweise: ein griechisches Kreuz, nach jeder Richtung
dreischiffig; die Mittelschiffe und ihre Fronten erhöht; gewölbter Säu-
lenbau; in der Mitte eine Kuppel; an der Fronte gegen die Stadt ein
reiches Portal. — Die Kirche S. Maria della Piazza ebenda zeigt e
in ihrer einzig erhaltenen Fassade (XII. Jahrhundert) die Bogenstel-
lungen, die an den lombardischen Kirchen noch immer einen Anschein
von Sinn haben, zur bunten Spielerei entwürdigt. — Ähnlich, jen-
seits vom Apennin, die Fassade des Domes von Assisi (XII. Jahr- f
hundert, mit einer viel ältern Crypta); am Portal das Decorative auf-
fallend gut gearbeitet. — In S. Flaviano vor Montefiascone ist g
der romanische Styl überhaupt nur noch wie von Hörensagen gehand-
habt. (Als Doppelkirche sehenswerth.) — Die Seitenfassade des Domes h
von Foligno und die Hauptfassade des Domes von Spoleto haben i
schon eher etwas einfach Imposantes. — Aber auch einzelne ziemlich
streng romanische Bauten kommen noch weit abwärts, bis nach Apu-
lien vor; freilich ist nichts von dem Belang irgend einer rheinischen
Cathedrale darunter.

*) Angeblich von Margheritone von Arezzo entworfen, doch wohl älter.

Da der Maasstab, nach welchem wir verfahren, nicht der der historischen Merkwürdigkeit, sondern der des bestimmten Stylbildes ist, so müssen hier eine Menge Gebäude unentschiedener, disharmonischer Bildung ungenannt bleiben. Italien ist ganz besonders reich an wunderlich zusammengeflickten, theilweise aus alten Resten, theilweise aus Zubauten aller Jahrhunderte bestehenden Kirchen; die Unterscheidung dieser verschiedenen Bestandtheile könnte ganze Abhandlungen erfordern, ohne dass das künstlerische Verlangen dabei die geringste Nahrung fände. Wir beschränken uns auf eine allgemeine Bemerkung, welche bei der Altersbestimmung vieler Gebäude zum Leitfaden dienen kann: noch während der ganzen Herrschaft des germanischen oder gothischen Baustyls in Italien (XIII. und XIV. Jahrhundert) wurde unaufhörlich, zumal bei kleinern und entlegenern Bauten, an dem Rundbogenstyl aus Gewohnheit festgehalten. Da man ferner selbst an Hauptbauten dem gothischen Styl sein echtes Detail nur mit Widerstreben und Missverstand abnahm, so bildete sich überhaupt keine so kenntliche, bis in das geringste Gesims, Blatt oder Thürmchen charakteristische Formation aus, wie in der nordischen Gothik. Rechnet man hinzu, dass die Italiener, selbst wo sie das Meiste beibehielten, doch den Spitzbogen bald wieder aufgaben, so wird es nicht mehr befremden, wenn ihre Kirchen des XIV. Jahrhunderts bisweilen von viel frühern nur unwesentlich oder fast gar nicht abweichen.

Das Eindringen der *germanischen* oder *gothischen* Bauformen aus dem Norden war für die italienische Kunst ein Schicksal, ein Unglück, wenn man will, doch letzteres nur für die Ungeschickten, die sich auch sonst nicht würden zu helfen gewusst haben. Wenn man z. B. am Baptisterium von Florenz das XIII. Jahrhundert auf dem besten Wege zu einer harmonischen Schönheit in antikisirenden Formen findet, so wird man sich auch bald überzeugen, dass unter der kurz darauf eingedrungenen gothischen Zierform das Grundgefühl unverletzt blieb und sich gerade unter dieser Hülle auf das Herrlichste ausbildete.

Die ersten gothischen Baumeister in Italien waren Deutsche. Es ist auffallend und beinahe unerklärlich, dass sie das aus dem Norden Mitgebrachte so rasch und völlig nach den südlichen Grundsätzen umbilden konnten. Sie gaben gerade das Wesentliche, das Lebensprincip der nordischen Gothik Preis, nämlich die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüst von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschten sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, welches die von ihnen gebildeten Italiener allerdings noch in weiterm Sinn an den Tag legten.

Ein einziges Gebäude macht, so viel mir bekannt ist, eine unbe-
dingte Ausnahme: der Chorumgang von San Lorenzo in Neapel, a
unter Carl von Anjou ohne Zweifel unter dem Einfluss eines mitge-
brachten französischen Baumeisters [1]) errichtet. Wer sich für einen
Augenblick in den Norden versetzen will, wird in dieser hohen, schlan-
ken Halle mit ihrem Capellenkranz sein Genüge finden; die Formen
sind allerdings nicht von deutschgothischer Reinheit und der Chor
selbst modernisirt. (Leider ebenso der hübsche Capitelsaal.) S. Do- b
menico maggiore hat vom nordischen Styl wenigstens die enge
Pfeilerstellung und die steilen Spitzbogen; S. Pietro a Majella c
ebenso, doch für Italien minder auffallend; am Oberbau des Domes d
(aussen am Querschiff etc.) macht sich das Festungsartige der fran-
zösich-englischen Cathedralen geltend. An S. Giovanni maggiore e
ein stattliches Portal von noch beinahe französisch-gothischer Bildung.
(An S. Chiara das Gothische theils nie ganz ausgebaut, theils bis ins
Unkenntliche entstellt.)

Diesen vereinzelten französischen Einfluss abgerechnet hat überall das südliche Grundgefühl den Sieg behalten. Die gothischen Formen, losgetrennt von ihrer Wurzel, werden nur als ein decoratives Gewand übergeworfen; Spitzthürmchen, Giebel, Fensterstabwerk u. dgl. sind und bleiben in Italien nie etwas Anderes als Zierrath und Redensart, da ihnen die Basis fehlt, deren Resultat und Ausdruck sie sind, nämlich das nordische Verhältniss des Raumes zur Höhe und die strenge Entwicklung der Form nach oben. Der nothwendige Ausdruck des Weit-

[1]) Wenn auch Vasari einen Florentiner Maglione, Schüler des Nic. Pisano, als Baumeister nennt.

räumigen dagegen, welches die Italiener bezweckten, ist die Horizontale; während sie im Norden nur als überwunden angedeutet wird, tritt sie hier als herrschend auf. Natürlich ergeben sich hiebei oft schreiende Widersprüche mit dem auf das Steile und Hohe berechneten Detail, und diejenige Kirche, die von dem letztern am wenigsten an sich hat, wird auch am wenigsten Störendes haben. — Genau besehen möchte die grosse Neuerung, die aus dem Norden kam, wesentlich ganz anderswo liegen als in der Behandlung der Formen. Nachdem schon lange in der Lombardie der gegliederte Pfeilerbau in der Art der romanischen Baukunst des Nordens ausgeübt worden war, drang er jetzt (XIII. Jahrhundert) erst recht über den Apennin. Die Säulenbasilica wich endlich auch in Mittelitalien, nicht vor dem ästhetischen, sondern vor dem mechanisch-constructiven Ruhm der nordischen, jezt ins Gothische oder Germanische umgebildeten Bauweise. Die Wölbung im Grossen, bisher den Kuppeln und Nischen vorbehalten, dehnt sich jetzt erst über das ganze Gebäude aus und zwar sogleich in einem andern Sinn als im Norden, zu Gunsten der Weiträumigkeit, die dann bald zur Schönräumigkeit wird.

Ist es ohne Lästerung erlaubt, etwas zu Ungunsten des herrlichen germanischen Styles zu sagen und den Italienern in irgend einem Punkte dieser Frage ein grösseres Recht zuzugestehen? — so möchte ich zu bedenken geben, ob an den nordischen Bauten nicht des organischen Gerüstwesens zu viel sei, und ob nicht wegen der ungeheuern Kosten, die dasselbe nach sich zieht, manche Cathedrale unvollendet geblieben. Man wird z. B. an vielen italienischen Bauten dieses Styles vielleicht mit Befremden die Strebepfeiler, die im Norden so weit vortreten, kaum als Wandbänder angedeutet finden, die denn natürlich keines Abschlusses durch Spitzthürmchen bedürfen; der Grund ist einleuchtend: ihre nordische Ausbildung hatte das constructive Bedürfniss eines Widerlagers für die Gewölbe unendlich überschritten und wurde daher im Süden als Luxus beseitigt. Die nordische Gothik hatte ferner den Thurm zum Führer, zum Hauptausdruck des Baues gemacht und die ganze Kirche mehr oder weniger nach seinem Vorbilde stylisirt; — die Italiener fanden dieses Verhältniss weder nothwendig noch natürlich und stellten ihre Thürme fortwährend getrennt oder in anspruchloser Verbindung mit der Kirche auf; den ursprünglichen Zweck der Thürme,

als Glockenbehälter (Campanili) liessen sie weder der Sache noch dem Wort nach in Vergessenheit kommen. Nun stand ihnen für die Fassade jede Form frei; die Folge war eine bereicherte Umbildung der Fassaden ihrer romanischen Kirchen, meist als isolirtes Prachtstück behandelt, das mit dem übrigen Bau nur äusserlich zusammenhängt und ihn schon an Grösse zu überragen pflegt.

Wenn man von der Pracht des Materials, der Marmorsculpturen und Mosaiken an den wenigen wirklich ausgeführten Fassaden dieser Art (Siena, Orvieto) nicht mehr geblendet ist, so wird man gerne zugestehen, dass in ihnen nicht das grösste Verdienst des Baues liegt, gerade weil sie am meisten mit gothischen Elementen, die hier decorativ gemissbraucht werden, erfüllt sind. Am ganzen übrigen Bau aber wird man das Gothische selbst als Zierform nur wenig angewandt, ja vielleicht auf Fenster und Thüren beschränkt finden; selbst die Hauptbogen, welche das Oberschiff tragen, sind seit dem XIV. Jahrhundert und bisweilen schon früher wieder rund. — Und das Oberschiff selbst, wozu die in Deutschland gebräuchliche Höhe, die das Doppelte der Seitenschiffe beträgt? Zu den engen Pfeilerstellungen des Nordens gehörte sie als nothwendige Ergänzung; über den weitgespannten Intervallen der italienischen Kirchen wäre sie schon mechanisch bedenklich und für das Gefühl überflüssig gewesen, und so erhielt das Mittelschiff nur diejenige Überhöhung, welche der Kirche ein mässiges Oberlicht sicherte. (Am Dom von Perugia sogar die drei Schiffe gleich hoch, wie an der Elisabethkirche zu Marburg, S. Stephan in Mainz etc.) Die Fenster, welche in den Cathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anspruch nehmen und recht eigentlich als Negation derselben geschaffen sind, durften in Italien wieder auf eine mässige Grösse herabgesetzt werden, da man hier gar nicht den Anspruch machte, alles Steinwerk nur so weit zu dulden, als es sich in strebende Kräfte auflösen liess; die Wandfläche behielt ihr Recht wie der Raum überhaupt. — Endlich zeigt die Pfeilerbildung, dass wenigstens die mittelitalienischen Baumeister im Stande waren, das Detail nach dem Ganzen ihres Baues nicht bloss zu modificiren, sondern neu zu schaffen. Die herübergekommenen Deutschen, wie der Meister Jakob, welcher S. Francesco zu Assisi und den Dom von Arezzo schuf, halten noch einigermassen an dem

Säulenbündel der nordischen Gothik fest; die gebornen Italiener aber organisiren ihre Stützen bald für jeden besondern Fall eigenthümlich.

Unglücklicher Weise macht gerade das berühmteste, grösste und kostbarste gothische Gebäude Italiens, der Dom von Mailand, in den meisten der genannten Beziehungen eine Ausnahme zum Schlechtern. Entworfen und begonnen in spätgothischer Zeit (1386) durch Heinrich Arler von Gmünd, aus einer Künstlerfamilie, welche damals einen europäischen Ruf genoss, beruht diese Kirche von allem Anfang an auf dem verhängnissvollsten Compromiss zwischen der italienischen Compositionsweise und einem spät aufflammenden Eifer [1]) für die Prachtwirkung des nordischen Details. (Wozu noch kömmt, dass die leblose Ausführung des Gothischen zum Theil erst den letzten Jahrhunderten, ja dem unsrigen angehört, nachdem eine Zeit lang im Styl der spätern Renaissance an dem Gebäude war fortgebaut worden.) Italienisch und zwar speciell lombardisch ist die Fassade gedacht, und alle Spitzthürmchen können ihr den schweren und breiten Charakter nicht nehmen; italienisch ist auch die geringe Überhöhung der mittlern Schiffe über die äussern. Im Übrigen herrscht das unglücklichste Zuviel und Zuwenig der nordischen Zuthaten; der Grundplan mit der verhältnissmässig engen Pfeilerstellung ist wesentlich nordisch; aussen weit vortretende Strebepfeiler, mit hässlichem Reichthum organisirt; die giebellosen Fenster nordisch gross, so dass das Oberlicht aus den kleinen Fenstern der mittlern Schiffe nicht dagegen aufkommen kann und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauscht; die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiscenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Hässlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Capitäle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. Am ganzen Bau ist dann das nordische Detail, auf dessen decorative Wirkung es abgesehen war, dergestalt mit vollen Händen vertheilt, dass man z. B. über die leere Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der (geringen) Kuppel und der Quer-

---

[1]) Vielleicht des gereisten Gian Galeazzo Visconti in Person? —

fronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichthum der Bekleidung hinweg und sehe zu was übrig bleibt.

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will von einander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, hergeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasco, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; aussen und innen voller Sculpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein Zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiss, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.

Bei diesem Anlass muss auch noch der Fassade des Domes von Genua gedacht werden. Sie ist ein fast ganz getreues Nachbild älterer französischer Cathedralfronten des XIII. Jahrhunderts, nur mit denjenigen Modificationen, welche der Stoff — schichtenweis wechselnder weisser und schwarzer Marmor — nothwendig machte. In den obern Theilen, zumal dem einen ausgeführten Thurm, wird das französische Muster wieder vernachlässigt. Innen folgt auf den gewaltigen Unterbau der Thürme mit sonderbarem Contrast eine schlanke spitzbogige Basilica, sogar mit doppelter Säulenstellung, (jetzt) mit Tonnengewölben bedeckt. (Anfang des XIV. Jahrhunderts.)

Nach Beseitigung der bisher genannten, unter Ausnahmsbedingungen entstandenen Kirchen gehen wir zu den wahrhaft italienisch-gothischen über, in welchen der nordische Styl weder unmittelbar, noch in erzwungenem Mischgrad zur Geltung kömmt. Vielmehr durchdringen sich hier Nordisches und Südliches auf vielartige, immer auf geistreiche Weise.

Als es noch kaum in Deutschland selber gothische Kirchen gab,

erbaute Meister Jacob der Deutsche (1218–1230?) die Doppelkirche
a S. Francesco zu Assisi. Sie ist eine der wenigen Kirchen Italiens, welche das System der nordischen Bildung des Pfeilers (als Säulenbündel) in einiger Reinheit aufweisen. Allein schon die Gewölberippen sind ohne die nordische Schärfe, vielmehr als breit profilirte Träger gemalter Ornamente gestaltet, und in der Gesammtdisposition hat das italienische Raumgefühl mit seinen möglichst grossen Quadraten das Feld behalten. (Die genannten Ornamente der Gewölbebänder und Rippen sind, beiläufig gesagt, das bestimmende Vorbild für die ganze Gewölbedecoration der mittelitalischen Gothik [1]) geworden, wie sie es mit ihrer lebensvollen Eleganz verdienten; im dritten Gewölbe der Oberkirche, vom Portal aus gezählt, ist sogar noch die ganze dazu gehörende Deckenmalerei von Cimabue erhalten.) Die Mauern der Oberkirche sowohl als der Unterkirche sind mit ihren nur mässigen Fenstern hauptsächlich den Fresken gewidmet. Die Strebepfeiler aussen an der Mauer nicht eckig, sondern halbrund, Wendeltreppen enthaltend. An der schönen Hauptpforte (unten links) ein merkwürdiges Schwanken zwischen antiker und gothischer Einzelbildung. Das Innere der Oberkirche als Ganzes höchst würdig und imposant. (Die Crypta unter der Unterkirche durchaus modern.) —
b S. Chiara in Assisi giebt ähnliche Motive einfacher wieder; die grossen Strebebogen nur des Abhanges wegen errichtet.

Diese Gebäude warfen ein weites Licht über die Gegend und trugen zum Sieg des gothischen Styles in Mittelitalien nicht wenig bei. Mit S. Francesco nahm der ganze grosse Orden, der von dem dort begrabenen Heiligen den Namen führt, Partei für die Neuerung, und daneben durfte auch der Dominicanerorden nicht zurückbleiben. Die wichtigsten Kirchen der beiden mächtigen Genossenschaften werden noch besonders zu nennen sein; hier ist nur auf den allgemeinen Typus aufmerksam zu machen, der sich für ihre Gotteshäuser feststellte. Die nordischen Bettelordenskirchen des XIII. und XIV. Jahrhunderts sind bekanntlich dreischiffige flachgedeckte Säulenkirchen mit möglichst

---

[1]) Eine freiere Ausfüllung und Einfassung der Glieder mit Laubwerk auf weissem Grunde wurde z. B. in S. Anastasia zu Verona versucht, doch nicht mit besonderm Glück.

schlankem, gewölbtem, hochfenstrigem, polygon abschliessendem Chor, dessen Dach ein dünnes Spitzthürmchen trägt. Die umbrischen und toscanischen dagegen [1]) haben in der Regel nur ein breites, bisweilen ganz ungeheures Schiff mit sichtbarem Dachstuhl (S. Francesco und a
S. Domenico in Siena, S. Francesco in Pisa etc. [2]) und einen Querbau, b
an welchen sich hinten fünf, sieben, ja bis eilf quadratische Capellen anschliessen, deren mittelste, etwas grössere, den Chor ausmacht. Bei geringern Kirchen fehlt der Querbau und es schliessen sich bloss drei Räume, ein grösserer und zwei kleinere, an das Schiff an; bei ganz grossen dagegen hat der Querbau Capellen an beiden Seiten und wohl auch noch an beiden Fronten. Von aussen sind diese Gebäude ganz schlicht, meist Ziegelbau mit Wandstreifen und Bogenfries; ihre Fassaden harren fast ohne Ausnahme noch der Incrustation; höchstens ein Portal mit gemalter Lunette ist fertig, und noch dazu aus späterer Zeit. Von den backsteinernen Glockenthürmen ist der von S. Fran- c
cesco zu Pisa einer der besten. — Übrigens war diese Kirchenform nur Gewohnheit, nicht Gesetz, und gerade einige der berühmtesten Ordenskirchen richten sich danach nicht.

Wir nennen zunächst diejenigen Gebäude, in welchen noch von der nordischen Tradition her der Pfeiler mit Halbsäulen gegliedert auftritt.

**Von demselben Jacob dem Deutschen, welcher S. Francesco baute, wurde in demselben Jahre 1218 auch der Dom von Arezzo be- d
gonnen, welchen dann nach Unterbrechungen der einheimische Künstler Margheritone 1275—1289 vollendete. Dieses schöne Gebäude wäre, wenn obige Annahmen zuverlässig sind [3]), das frühste unter denjenigen, welche die italienische Raumbehandlung in gothischen Formen ausdrücken; das Mittelschiff, nicht bedeutend über die Seitenschiffe emporragend, trägt an seinen Obermauern Rundfenster; die weitgestellten schlanken Pfeiler sind schon gemischt aus vier halbachteckigen Hauptträgern und vier dazwischen gesetzten Halbsäulen.**

[1]) Die oberitalischen s. unten.

[2]) Auch wohl S. Francesco in Viterbo vor dem Umbau des Hauptschiffes.

[3]) Die frühen und unentwickelten Formen des Aeussern dienen vollkommen zur Bestätigung. Der Abstand von der nur zwei Jahre früher begonnenen Pieve ist noch immer gross genug.

Die nächste Verwandtschaft mit dieser Cathedrale offenbart die
a berühmte Dominicanerkirche S. Maria novella in Florenz, in ihrer jetzigen Gestalt begonnen 1278 unter Leitung der Mönche Fra Sisto und Fra Ristoro. Hier finden wir einen etwas anders gegliederten Pfeiler, bestehend aus vier Halbsäulen und vier Eckgliedern dazwischen, welche als Theile achtkantiger Pfeiler gedacht sind. Wiederum aber ist die durchsichtige, schlanke Weiträumigkeit offenbar das Hauptziel gewesen, das denn auch hier ohne alle Schlaudern und Verankerungen in hohem Grade erreicht worden ist. (Auch aussen treten die Strebepfeiler nur sehr wenig vor.) Hier zum erstenmal ist die möglichste Grösse der einzelnen Theile als leitendes Princip festgehalten; ein Gewölbe-Quadrat des Hauptschiffes entspricht nicht zweien des Nebenschiffes, wie im Norden, sondern einem Oblongum, und diese Anordnung bleibt bei allen italienischen Gewölbekirchen dieses Styles eine stehende. Über so wenigen so weit auseinanderstehenden Pfeilern bedurfte und vertrug die Obermauer des Mittelschiffes, wie bemerkt, nur noch eine geringe Höhe. (Zu den Räthseln gehört hier die ungleiche Entfernung der Pfeiler von einander; die zwei hintersten, gegen das Querschiff hin, stehen am engsten, 35 Fuss im Lichten, die vordern Intervalle schwanken zwischen 44 und 46 Fuss. Eine Scheinverlängerung der Perspective war kaum der Zweck; die hintersten sind die ältesten.) Der links hinten stehende Thurm unterscheidet sich kaum von romanischen Thürmen: Eckstreifen, Bogenfriese und Bogenfenster auf Säulchen [1]. — Die sog. Avelli an der Mauer neben der (spätern) Fassade sind als Collectivgrab des florentinischen Adels schön und einfach gedacht. — Die Kreuzgänge und innern Räume des Klosters sind, gegen frühere italienische Klosterhöfe gehalten, ebenfalls weitbogig und weiträumig, und als malerischer Anblick von grossem Reiz. (Durchgängig, auch in den innern Räumen achteckige Säulen, theils schlanker, theils schwerer; die Bogen nähern sich meist dem sogenannten Stichbogen.)

b Der Dom von Siena, unstreitig eines der schönsten gothischen

[1] Bei diesem Anlass mag als artiges Curiosum das sechsseitige Thürmchen der
a Abbadia in Florenz erwähnt werden. Es stammt aus dem XIV. Jahrhundert, und seine Bogenfriese sind spitzbogig.

Gebäude Italiens, empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Räthselfragen, welche der Verfasser so wenig als die meisten Andern zu lösen im Stande ist. Wurde die sechseckige Kuppel, welche oben zu einem total unregelmässigen, schief gezogenen Zwölfeck wird und ohnehin den Bau auf jede Weise unterbricht, zuerst (XII. Jahrhundert) gebaut? Wesshalb die schiefen und krummen Linien im Hauptschiff und vollends die schiefe Richtung und die unregelmässigen Pfeilerintervalle im ganzen Chor? hat man vielleicht auf vereinzelte Stücke Felsgrund mehr als billige Rücksicht genommen? Was war von der Unterkirche San Giovanni vorhanden, als man den obern Chor begann? (Vgl. S. 103 ff.) — Wie dem auch sei, es spricht sich in dem ganzen Gebäude der italienische Bausinn schön und gefällig aus. So besonders an den Aussenwänden der Seitenschiffe; das Massenverhältniss der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die consequente nordische Gothik gar nicht anerkennt) ist hier ein sehr wohlthuendes: die Strebepfeiler, nur mässig vortretend, laufen oben nicht im Thürmchen, sondern in Statuen aus; der schwarze Marmor, nur in seltenen Schichten den weissen unterbrechend, übertönt nicht die zarten Gliederungen, und das Kranzgesimse kann energisch wirken (XIV. Jahrhundert). Die Fassade (1284) [1], mit ihrem majestätischen Reichthum, hat ganz die überströmende Energie des Giovanni Pisano (der wenigstens das Modell schuf) und konnte desshalb (einige Jahre später) von dem Baumeister des Domes von Orvieto an ruhiger Eleganz der Linien überboten werden. Die gothischen Einzelformen sind übrigens in verhältnissmässig reiner Tradition gehandhabt.

Im Innern hebt allerdings die Abwechselung des weissen und des

---

[1]) Dass die Fassade von Siena eine primitivere Anlage zeigt als diejenige von Orvieto, lehrt der Augenschein. Dass sie von Giovanni Pisano entworfen sei, läugnet Rumohr ohne einen Gegenbeweis zu leisten. Er meint: Vasari habe den Giovanni von Siena, welcher 1340 die Hinterfassade geschaffen, mit Giovanni Pisano verwechselt und darauf hin diesem die Hauptfassade zugeschrieben. Ich kann mich nur auf Romagnoli berufen, welcher die sienesischen Urkunden auch kannte und sich (Cenni, p. 14) dahin ausspricht: Giovanni Pisano habe 1284 die jetzige Hauptfassade begonnen und sei drei Jahre später zum Bürger der Stadt ernannt worden, beides laut dem Costituto III. Senese.

schwarzen Marmors (die in dem später erbauten Chor weislich eingeschränkt ist) die architektonische Wirkung theilweise auf; die Anwendung der Papstköpfe als eine Art von Consolen unter dem Gesimse war vielleicht eine — allerdings übel getroffene — Aushülfe, als man sah, dass neben dem durchgehenden Schwarz und Weiss nur das allerderbste Gesimse ins Auge fallen würde. An sich betrachtet sind aber die Pfeiler mit ihren Halbsäulen (XIII. Jahrhundert?) gut gegliedert und leicht, und der Raum schön eingetheilt, mit Ausnahme der unerklärlichen Kuppel.

Aber an diesem Bau machte Siena nur sein Lehrstück. Ganz anders gedachte man die gewonnenen Erfahrungen zu benützen, als im Jahr 1321 der neue Anbau begonnen wurde, ein colossaler dreischiffiger Langbau, dem das Bisherige nur als Querschiff dienen sollte. Dieser neue Dom[1]), angefangen vom Maestro Lando, wäre bei weitem

[1]) Rumohr (Ital. Forschungen II, S. 123 ff.) ist bei diesem Anlass in einen Irrthum gerathen, vor welchem ihn gerade die von ihm entdeckten und mitgetheilten Urkunden am ehesten hätten schützen müssen. Derjenige Neubau (novum opus), von welchem schon im XIII. Jahrhundert die Rede ist, war nicht der neue Dom, sondern, wie ich glaube, der Chorbau des alten, wahrscheinlich war derselbe bisher dem Chorbau von Pisa ähnlich und wurde im XIII. Jahrhundert durch den jetzigen ersetzt (wobei dem Agostino und Agnolo von Siena das Anrecht auf die Hinterfassade S. Giovanni ungeschmälert bleiben mag). Von diesem Chorbau gilt das Protocoll vom Jahr 1260, a. a. O. S. 128. Dagegen ist in dem Protocoll vom Jahr 1321, a. a. O. S. 129 f. offenbar der neue Dom gemeint: „dessen Fundamente jetzt eben gelegt werden“ und der somit unmöglich dasjenige Gebäude sein kann, über dessen gerissene Wölbungen im Jahr 1260 Rath gehalten wurde. Weiter ist von den „morae“ dieses neuen Domes die Rede, was R. durch „Pfeiler“ übersetzt, allein es sind die Strebepfeiler der Substructionen gegen den Palazzo del magnifico hin gemeint; sie senkten sich bereits und man fand sie nicht dick genug. Einen Augenblick war Muth und Lust zum Weiterbau völlig verloren. Allein schon in dem Protocoll von 1322, a. a. O. S. 133, trägt eine grosse und frische Begeisterung den Sieg davon; man thut das Gelübde, nicht nur den neuen Dom zu bauen, sondern auch den alten damit in Harmonie zu setzen. In den nächstfolgenden Jahren muss dann dasjenige Gebäude entstanden sein, dessen unfertige Ruine wir bewundern. Die 1339 beschlossene Verlängerung der navis ecclesiæ gegen die Piazza Manetti hin (a. a. O. S. 135) bezieht sich wahrscheinlich wieder auf den alten Dom; es heisst: de novo fat et

das schönste gothische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbögen (freilich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Decoration stellen den alten Dom beinahe in den Schatten. In Folge des schwarzen Todes (1348) blieb das Unternehmen liegen, doch muss man aus den Ornamenten des vordern Rundfensters schliessen, dass noch im XV. Jahrhundert wieder einmal an einer Fortsetzung gearbeitet wurde. Meister, wie Cecco di Giorgio und Bernardo Rosellino, haben offenbar diesem Werke viel zu danken.

Gleichzeitig mit diesem Bau entstand auch die Fronte der Unterkirche San Giovanni. Diese ist, namentlich was die Gliederung der a
Streben betrifft, das am meisten nordisch-gothische Stück des ganzen Domes; leider unvollendet. Die ganze Fassade lehnt stark um einen Fuss rückwärts und die Streben verringern sich (abgesehen von ihren geringen Absätzen) desshalb unmerklich nach oben zu. Von grosser

---

extendatur longitudo etc.; ausdrücklich wird einbedungen, dass der neue Dom desshalb nicht dürfe liegen bleiben. Diese navis ist aber wohl wiederum der schon im XIII. Jahrhundert begonnene neue Chorbau; mit dessen bisherigen Gewölben man ohnehin unzufrieden war; die neuen „certi modi et ordines magnæ pulchritudinis" sind dann nichts anderes als jene Aufsätze, welche den Chorpfeilern ein schlankes Ansehen geben, jene schönen Oberfenster, endlich jene Hinterfassade, welche die Fronte der Unterkirche S. Giovanni bildet. Dass die letztere von Agostino und Agnolo von Siena entworfen sei, wird Vasari doch nicht rein aus der Luft gegriffen haben; allerdings lautet der Werkverding vom Jahr 1340 (Rumohr, a. a. O. S. 139) auf Giovanni, Agostino's Sohn, allein dieser verpflichtet sich doch nur „in præsentia et de voluntate et cum consilio, consensu et ex auctoritate prædicti mei patris præsentis et consentientis". So spricht nur ein Abhängiger und wenn auch in der Urkunde von keinem zu befolgenden Entwurf des Vaters die Rede ist, so darf man doch getrost einen solchen voraussetzen.

Rumohr war der grösste Kunstforscher, den wir seit Winckelmann gehabt haben. Allein er war nicht frei von der Untugend, die Tradition um jeden Preis in die Schule zu nehmen; er hatte viele Prädilectionen und Antipathien, und wer ihm näher nachgehen könnte, würde ihn noch auf mancher Willkür betreten. Es liegt diess weder in unserer Aufgabe noch in unserer Fähigkeit.

Schönheit sind die Portale, ruhiger durchgeführt als die der grossen Fassade. Freilich übertrifft das einzige Seiten-Portal des Neubaues sie alle mit einander.

Der Thurm, offenbar einer der ältesten Theile, macht keine künstlerischen Ansprüche. Die Zunahme der Fensterbögen nach Stockwerken (von 1—6) ist der möglichst naive Ausdruck des allmäligen Leichterwerdens der Masse.

a Der Dom von Orvieto, innen eine imposante Säulen-Basilica mit sichtbarem verziertem Dachstuhl, edel gebildeten Fenstern, Querschiff und geradem Chorabschluss, muss um seiner Fassade willen hier beim Dom von Siena erwähnt werden. Als Meister wird Lorenzo Maitani von Siena, als Gründungszeit das Jahr 1290 genannt. Die Fassade ist im besten Sinne des Wortes eine veredelte Reproduction derjenigen von Siena. Das plastische gothische Detail, mit welchem es doch nie ernstlich gemeint war, wird hier möglichst beschränkt und durch Mosaikverzierung und Reliefsculpturen ersetzt, d. h. die Fläche behält ihr südliches Vorrecht vor dem nur angelernten Scheinorganismus. Wenige grosse ruhige Hauptformen genügen hier, um einen unermesslichen Reichthum von Farben und Gestalten schön zu umfassen. Auch alle rein baulichen Glieder, die Simse der drei Giebel, die wenigen Spitzthürmchen etc. sind ganz mit Mosaikmustern angefüllt, so dass diese Fassade das grösste und reichste polychromatische Denkmal auf Erden ist. (Bis auf die Stufen und Prallsteine vor der Kirche.) Bei einer so starken Absicht auf materielle Pracht ist die Schönheit der Composition ein doppeltes Wunder. (Die Nebenfassaden und die Säulen im Innern haben abwechselnde weisse und dunkle Marmorschichten. Edle Bildung der Bogenprofile und des Hauptgesimses im Innern.)

Einen schwachen Nachklang dieser dreigiebligen Anordnung gewährte einst die Fassade des Domes von Neapel (1299), deren Nebengiebel jetzt durch Streben mit der höhern Mauer des Mittelschiffes zu einer empfindlichen Unform verbunden sind. (Auch die Giebelsculpturen zum Theil modernisirt.) Im Innern Pfeilerbau

b

mit eingeklebten antiken Säulen, immer zwei übereinander an der Innenseite des Pfeilers; flache Decke.

Einen weitern und bedeutenden Schritt thut inzwischen die toscanische Baukunst mit der Umbildung des Säulenbündels, den sie doch niemals nordisch lebendig formirt hatte, zum viereckigen, achteckigen oder runden Pfeiler. Erstere Form ist ohne Frage die schönere und reichere, letztere aber für den vorliegenden Fall die wahrere. Der Säulenbündel steht in engem Zusammenhang mit dem Schlanken und Engen nordischer Gothik; er ist nicht bloss das Correspondens von so und so viel Gewölbegurten und Rippen (die man ja zum Theil beibehielt), sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens nach oben. Wo letzteres nicht als leitendes Princip galt, musste er dem Pfeiler weichen; immerhin aber behielt auch dieser noch eine Andeutung des Tragens verschiedener Lasten, in Gestalt von schmalern polygonen Trägern in den einwärts tretenden Ecken. Statt eines eigentlichen Capitäls werden nunmehr zwei oder drei Blattreihen ganz schlicht um das obere Ende des Pfeilers auf allen vier oder acht Seiten (oder im Kreis, wenn es ein Rundpfeiler ist) herumgelegt; vorzüglich aber gewinnt die Basis jetzt erst eine consequente Bildung.

Schon hier begegnen wir dem sonst hauptsächlich als Bildhauer berühmten Niccolò Pisano (geboren zwischen 1205 und 1207, lebte noch 1277), als einem Anfänger alles Grossen und Neuen. In seiner frühern Zeit muss er noch der romanischen Bauweise zugethan gewesen sein, wenn S. Nicola in Pisa von ihm ist; übrigens hätte er a schon hier das nordische Princip der Verjüngung und Umgestaltung des Thurmes nach oben auf merkwürdige Weise geahnt und nur sehr befangen ausgedrückt. (Rund, dann Achteck, weiter eine sechszehnseitige Bogengalerie um einen runden Kern, endlich ein Sechseck.)

Von seinen gothischen Bauten hat S. Trinità in Florenz schon b viereckige Pfeiler, deren Stellung jedoch mit Rücksicht auf die Capellenreihen rechts und links neben den Seitenschiffen eine enge ist, so dass jeder Capelle ein Intervall entspricht. Sodann entwarf Niccolò um 1250 die grosse Franciscanerkirche S. Maria de Frari in Ve- c nedig. Das Misstrauen, welches man in seine Urheberschaft setzt,

ist kaum zu rechtfertigen, wenn auch dieselbe nicht urkundlich gesichert sein sollte. So viel wird Jedermann zugeben, dass diese grandiose Kirche kein einheimischer venezianischer Gedanke ist, dass sie auf das Stärkste contrastirt mit aller sonstigen venezianischen Raumbehandlung. — Das Innere ruht auf hohen Rundpfeilern; die Anordnung ist hier schon ganz italienisch, so dass das Mittelschiff aus möglichst grossen Quadraten besteht, die Seitenschiffe aus oblongen Abtheilungen. Sonderbarer Weise geschieht der Abschluss des prächtigen Chores mit seinen Doppelfenstern und derjenige der sechs Capellen an der Rückseite des Querschiffes nicht durch ein Fenster, sondern durch einen Pfeiler [1]. Am Äussern ist der Backstein noch ohne das Raffinement der spätern Gothik behandelt; Stein ist nur an den wenigen Baldachinen über den Giebeln und an den (kenntlich frühgothischen) Portalen gebraucht. Der Abschluss der Fassadengiebel in sonderbar geschwungenen Mauerstücken ist eine venezianische Zuthat; die echten alten geraden Linien Niccolò's laufen noch wohlerhalten darunter hin. Die Nebenseiten erinnern ganz an S. Maria novella.

Um dieselbe Zeit soll „von Dominicanern, welche Niccolò's Schü-
a ler waren", S. Giovanni e Paolo in Venedig erbaut worden sein. Diese Kirche ist die höhere Stufe der ebengenannten; sie vermeidet die Übelstände derselben. Die Verhältnisse sind beträchtlich schlanker und schöner; die hintern Abschlüsse geschehen durch Intervalle (Fenster), nicht durch Pfeiler. Über der Kreuzung wurde eine Kuppel angebracht. Nur die Fassade weicht von der edeln Einfachheit der Frari ab; sie sollte mit Marmor incrustirt werden und blieb unvollendet.

Endlich soll Niccolò Pisano auch die berühmte Kirche des heil.
b Antonius in Padua (il Santo) erbaut haben, welche 1256 begonnen wurde. Dass der Santo den Frari in der Anlage auf keine Weise gleicht, wäre kein Beweis gegen Niccolò's Urheberschaft; die Aufgabe war hier eine andere, nämlich die, ein Gegenstück zur Marcuskirche zu schaffen: eine Grabkirche zu Ehren des grossen neuen Heiligen von Oberitalien. Griff man vielleicht in einem nur halb be-

---

[1] Man erinnere sich der Galerien lucchesischer Fassaden, wo auch ein Säulchen statt eines Intervalles auf die Mitte trifft. Vgl. S. 107.

wussten mystischen Drang zu der uralten vielkuppeligen Anlage? Unterscheiden wollte man das Gebäude jedenfalls von andern Franciscanerkirchen.

Es entstand keine glückliche Schöpfung. Die **Fassade** ist vielleicht die allermatteste des ganzen gothischen Styles. Im Innern kam das Hauptschiff auf lauter dicke viereckige Pfeiler zu stehen; nicht bloss die Kuppelträger, sondern auch die Zwischenstützen haben diese Form. Das Polygon des Chores zeigt wohl eine gewisse Ähnlichkeit der Verhältnisse mit demjenigen an den Frari, aber die Einzelbildung ist aussen und innen ungleich geringer, der Umgang und Kapellenkranz roh in Entwurf und Ausführung. Immerhin mochte der Bau mit seinen damals niedrigen Kuppeln, mit seiner (beabsichtigten oder durchgeführten) vollständigen Bemalung, mit einer Masse stylverwandten Schmuckes aller Art gerade den Eindruck hervorbringen, welchen die Andacht am Grabe des Heiligen vorzugsweise verlangte. Im XV. Jahrhundert erst baute man die Kuppelräume, welche bisher von aussen kaum sichtbar oder doch anspruchlos gestaltet sein mochten, zu eigentlichen Kuppeln mit Cylindern aus. Abgesehen von der eminent hässlichen Bedachung der mittlern Kuppel war diese ganze Neuerung überhaupt sinnlos. Die Kuppeln stehen einander nicht nur im Wege (für das Auge), sondern sogar im Lichte und bilden schon von Weitem eine widerliche Masse. Den einzigen möglichen Vortheil, den eines starken Oberlichtes, hat man nicht einmal benützt.

Später wurde dann das ganze Innere mit Ausnahme weniger Capellen überweisst und mit modernen Denkmälern angefüllt; ein Schicksal, vor welchem S. Marco gänzlich bewahrt geblieben ist. Der erste Eindruck ist durchaus weihelos und zerstreuend.

Dagegen haben die vier Klosterhöfe einen imposanten Charakter durch die Höhe und weite Spannung ihrer Bogen; sie scheinen eher für Tempelritter als für Mendicanten gebaut.

Über S. Margherita in Cortona, welches von Niccolò und a
seinem Sohne Giovanni Pisano erbaut sein soll, vermag ich keine Auskunft zu geben. S. Domenico in Arezzo ist eine ganz geringe Kirche. b

Dem Giovanni allein gehört dann, wie bemerkt, wenigstens der Entwurf zu der prächtigen Fassade von Siena (S. 133), wonach c
er unter den Italienern der erste gewesen wäre, der sich mit der deco-

rativen Seite des Gothischen näher befreundete. Ausserdem war von
a ihm S. Domenico in Perugia erbaut, gegenwärtig mit Ausnahme
des viereckigen Chores modernisirt. In Pisa selbst findet sich von
b Giovanni das Kirchlein S. Maria della Spina — ein Reliquienbehälter im Grossen und mehr durch Stoff und Reichthum (zum Theil in französisch-gothischer Art), als durch reine Gothik ausgezeichnet; —
c und das herrliche Campo santo (1283). Die Bauformen, so edel und grandios z. B. das Stabwerk der hohen, rundbogig schliessenden Fensteröffnungen [1]) sein mag, werden hier immer nur als Nebensache erscheinen neben der monumentalen Absicht, die dem damaligen Pisa eine der höchsten Ehrenstellen in der ganzen Geschichte moderner
d Cultur zuweist. — Unter den übrigen Kirchenbauten Giovanni's ist der Ausbau des Domes von Prato von Bedeutung.

Indess war es nicht dem Niccolò Pisano, sondern einem seiner Schüler, dem Florentiner Arnolfo del Cambio (gewöhnlich A. di Lapo genannt) beschieden, von jener neuen Behandlung des Pfeilers aus dem ganzen Styl eine neue Wendung zu geben. Seine Bauten fallen sämmtlich in die letzten Jahre des XIII. Jahrhunderts.

e Das wichtigste derselben ist der Dom (seit 1296). Die Florentiner verlangten von dem Meister das Unerhörte und nie Dagewesene, und in gewissem Betracht hat er es geleistet. Wer mit dem Maassstab des Kölner Domes an das Gebäude herantritt, verderbt sich ohne Noth den Genuss. Von strenger Harmonie ist bei einem secundären und gemischten Styl wie dieser italienisch-gothische, a priori nicht die Rede, aber innerhalb der gegebenen Schranken ist hier eigenthümlich Grosses geleistet. — Wir beginnen mit dem Langhaus. Arnolfo war zunächst kein angenehmer Decorator [2]); die Incrustation der ganzen obern und untern Mauern der Schiffe ist eine endlose Wiederholung einförmiger Motive; die Fenster und Thüren haben nicht bloss etwas Strenges, sondern durch das Überwiegen der Mosaikbänder etwas Lebloses (zumal wenn man damit die schönen spätern Thüren

[1]) Nach Andern wäre diess Stabwerk erst beträchtlich später eingesetzt.
[2]) Oder wer sonst nach ihm die Incrustation leitete.

zunächst beim Querschiff vergleicht); die Gesimse sind am Tüchtigsten charakterisirt. Im Innern liegt das Unerhörte in der Raumeintheilung; möglichst wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie vielleicht überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren. Ob diess ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmälig mit dem Gebäude vertraut macht, eine grossartig ergreifende, und wäre es noch mehr, wenn nicht eine unglückliche Galerie auf Consolen ringsum laufend die sämmtlichen Gewölbegurte grade bei ihrem Beginn durchschnitte und auch die Obermauer des Mittelschiffes unschön theilte [1]) Die Bildung der Pfeiler und ihrer Capitäle ist eigenthümlich streng; nur in dieser Gestalt passte sie zu den ungeheuern Spitzbogen, welche darauf ruhen; Säulenbündel würden kleinlich disharmonisch erscheinen.

Mit dem Kuppelraum und den drei hintern Kreuzarmen verdunkelt sich das Bewusstsein Arnolfo's; es ist eine missrathene Schöpfung, wozu die Ruhmsucht der Florentiner ihn mag getrieben haben. Auf einmal wird mit dem nordischen Verhältniss der Stockwerke ein Pact geschlossen und dem Capellenkranz [2]) um die drei Kreuzarme nur etwa die halbe Höhe des Oberbaues gegeben, mit welchem er durch hässliche schräg aufsteigende Streben in Verbindung gesetzt wird. Die drei Kreuzarme und als vierter das Hauptschiff bilden im Innern vier grosse Mündungen gegen den achteckigen Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äusserst unschön durch schräge Mauermassen dargestellt sind; zwei der letztern haben Durchgänge nach den Seitenschiffen des Langhauses, die beiden übrigen enthalten die Sacristeithüren und die Orgeln. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgend eine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs; um diese Kuppel möglichst gross erscheinen zu lassen, hatte man auch den Kreuzarmen jenen niedrigern Capellenkranz ge-

[1]) S. Petronio in Bologna, das Nachbild, hat sie nicht. Sollte sie etwa spätere Zuthat sein?

[2]) Den Arnolfo doch nicht mit nordischem, polygonem Reichthum bilden durfte, weil sonst der Unterbau viel zu unruhig geworden wäre. Zwischen den viereckigen Capellen musste er keilförmige Mauermassen hineinschieben.

geben. — Und inzwischen starb der Baumeister und es vergingen über 100 Jahre, ehe man sich wirklich an die Kuppel wagte. Nach der Abbildung einer Idealkirche zu schliessen, welche in den Fresken der Capella degli Spagnuoli bei S. Maria novella (1322) vorkömmt, hätte Arnolfo eine etwa halbkugelförmige Kuppel beabsichtigt, deren Gesimse dem Hauptgesimse des Langhauses entsprochen hätte, und die mit den Kreuzarmen im Ganzen eine Pyramide gebildet haben würde; vielleicht eine harmonischere Gesammtform als die jetzige, durch den Cylinder erhöhte Kuppel Brunellesco's mit den von ihr einigermassen gedrückten Anbauten darbietet. — Der unangenehme Eindruck des ganzen Kuppelraumes wird durch das wenige und zerstreute Licht, durch die schon beim Langhaus genannte Galerie und durch die Bemalung der Kuppel noch verstärkt; ein widriges Echo steigert ihn ins Unleidliche. Man darf nur nicht vergessen, dass ohne dieses Lehrstück keine Kuppel von S. Peter vorhanden wäre.

a Die **Fassade** wurde 1332 nach einem herrlichen Entwurfe **Giotto's** begonnen. Das wenige, was davon vollendet war und 1588 wieder weggenommen wurde, sieht man theilweise dargestellt in einem der Frescobilder Poccetti's im ersten Klosterhof von S. Marco. (Wand vom Eingang rechts, sechste Lunette. Die Darstellung des Domes in einem Frescobild desjenigen Kreuzganges, welcher sich unmittelbar an der Südseite von S. Croce hinzieht, ist sehr verdorben und unbedeutend.) — Ein schweizerischer Architekt, der zu früh verstorbene Joh. Georg Müller von Wyl, hat nach diesen und andern Indicien eine Fassade entworfen, wie sie für dieses Gebäude nicht vollkommener gedacht werden könnte [1]).

b Noch eine andere Gewölbekirche auf viereckigen Pfeilern, **S. Maria maggiore in Florenz**, wird Arnolfo zugeschrieben. Schlank, das Mittelschiff oben ohne Fenster; statt der Capitäle blosse Simse, sowohl an den Pfeilern als an den darüber emporsteigenden Wandpilastern. — Derselben Schule gehört **S. Remigio** an, mit kaum überhöhtem Mittelschiff, auf achteckigen Pfeilern mit Blättercapitälen.

c

Sodann baute Arnolfo selbst (seit 1294) die gewaltigste aller

[1]) Im Stich mitgetheilt in der von Ernst Förster verfassten Biographie des Verstorbenen.

Bettelordenskirchen: Santa Croce. Die Aufgabe war, mit möglichst a
Wenigem, wie es sich für die Mendicanten ziemt, ein Gotteshaus für ein ganzes Volk zu bauen, welches damals den Kanzeln und Beichtstühlen der Franciscaner zuströmte. Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt im Detail, allein seine Disposition ist grossartig. Bei der ungeheuern Grösse des Gebäudes war es constructiv wünschbar, wenn nicht nothwendig, die Mauern der Nebenschiffe nicht durch blosse angestützte Balken, sondern durch gewölbte Bogen mit den Mauern des Hauptschiffes zu verbinden, und ihnen über diesen Bogen eigene Dächer, damit auch eine Reihe eigener Giebel zu geben. Die Pfeiler sind achteckig. An der hintern Seite des Querschiffes ziehn sich zehn Capellen von halber Höhe hin; in ihrer Mitte der polygone Chor; ausserdem sind höhere Capellen an beiden Enden und an der nähern Seite des Querschiffes angebaut. Die Ansicht von hinten (am besten sichtbar vom Garten des Marchese Berte aus) zeigt die Mauern des Chores und der Capellen mit steilen Giebeln gekrönt, welche indess kein Dach hinter sich haben. Der Thurm ganz erneut; die Fassade ohne Incrustation; der vordere Klosterhof, mit etwas abgeflachten Rundbogen, achteckigen Säulen, eigenthümlichen Basen, gilt für Arnolfo's Werk.

Überblicken wir seine Thätigkeit, so ist das, was ihm Ruhm und Bedeutung gab, gewiss mehr das Constructive, als das Formale an seinen Werken. Er geht in der weiten Spannung seiner Gewölbe und Decken, endlich in dem Entwurf seiner Kuppel über alles bisher bekannte, namentlich aber über alle nordische Gothik (die etwas ganz anderes wollte) hinaus.

Wo Er die Baukunst in formaler Beziehung vernachlässigt, da trat Giotto mit seinem hohen Sinn des Masses als Vollender in die Lücke. Ausser dem Entwurf zur Domfassade schuf er den prächtigen „Campanile" (seit 1334; nach seinem Tode 1336 seinem Ent- b
wurf gemäss vollendet von Taddeo Gaddi; die Sage von einem beabsichtigten Spitzdach, das über dem starken Hauptgesimse keinen rechten Sinn mehr hätte, lassen wir auf sich beruhen.) Von einer Entwicklung aus dem Derben ins Leichte, wie sie etwa das Lebensprincip eines Thurmes von Freiburg im Breisgau ausmacht, sind hier nur Andeutungen vorhanden, nur so viel als streng nothwendig war;

das dritte und vierte Stockwerk sind z. B. so viel als identisch; nur das Grösserwerden der Fenster in den obern Stockwerken ist eine nachdrückliche Erleichterung. Aber an feinern Abwechslungen der Incrustation sowohl als der plastischen Details gewährt dieser schöne Bau ein stets neues Studium. Die Gliederung in Farben und Formen ist durchgängig ungleich leichter und edler als bei Arnolfo; die Fenster vielleicht das schönste Detail der italienischen Gothik.

Endlich zwei Gebäude in Florenz, welche nur in bedingtem Sinne zu den Kirchen gehören.

a Das eine ist Orsanmicchele. Als städtischer Kornspeicher 1284 von Arnolfo begonnen und 1337 von Taddeo Gaddi umgestaltet und in die Höhe gebaut, giebt das edle und stattliche Gebäude mit seinen feinen Gesimsen und seinem Consolenkranz ein Zeugniss von der schönen Seite desjenigen monumentalen Sinnes, welcher die damaligen Florentiner beseelte. Bei Anlass des schwarzen Todes 1348 wurde einem sehr wirksamen Gnadenbild zu Ehren die bisher offene untere Halle vermauert und zur Kirche umgeschaffen durch Andrea Orcagna. Ihm gehört das zierliche Füllwerk der jetzigen Fenster,
b sowie der berühmte Tabernakel im Innern. Was den baulichen und decorativen Theil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sacramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen: es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gothik producirt. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichthum unser nordisches Auge gewöhnt ist, giebt es hier Flächen, mit angenehmen aber bedeutungslosen Spielformen, zum Theil aus buntem Glas nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den vier Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen. (Die Ne-
c benkirche der Certosa bei Florenz, ein griechisches Kreuz ohne Nebenschiffe von reizender Anlage, wird nebst dem festungsartigen Unterbau des Klosters ebenfalls Orcagna zugeschrieben.)

Sodann steht auf dem Domplatz, dem Thurm gegenüber, das zier-
d liche Bigallo. Eine jener Confraternitäten zu frommen und mildthätigen Zwecken schmückte nach guter italischer Sitte aus eigenen Mitteln ihr Local auf das Beste aus, in einer Zeit, da kein heiliger und kein öffentlicher Raum ohne Verklärung durch die Kunst denk-

bar war. Hier entstand nun zwar keine Palastfassade wie an mehreren der sog. Scuole zu Venedig, welche eben solche Bruderschaftsgebäude sind, sondern nur ein verziertes kleines Haus, dessen Reiz ausschliesslich in der prächtigen Behandlung anspruchloser Formen liegt. Der unbekannte Urheber möchte ein Nachfolger Orcagna's gewesen sein. Die Dachconsolen sind in ihrer Art classisch und mögen hier statt derjenigen vieler andern Gebäude genannt werden.

Strenger und reicher ist die Fassade der Fraternita della Misericordia zu Arezzo (hinter der Pieve vecchia) ausgebildet: ein wahrer und in seiner Art reizender Übergangsbau, indem das obere Stockwerk den gothisch begonnenen Gedanken in den Formen der Renaissance vollendet. a

---

Endlich bieten die neuern Theile des Domes von Lucca (das Langhaus und das Innere des Querschiffes) ein ganz sonderbares und in seiner Art schönes Schauspiel. Es ist die Pfeilerbildung des Domes von Florenz, angewandt auf Verhältnisse, welche denen des Domes von Siena ähnlich sind. Nicht ein möglichst grosses Quadrat des Hauptschiffes, sondern das (doch nicht ganz vollkommene) Quadrat der Nebenschiffe bildet wieder die Basis; doch wird die Vielheit der Pfeiler durch ihre Schlankheit ausgeglichen; die Bogen fast alle rund; oben Reihen grosser Fenster mit reichem Stabwerk, welche in eine dunkle Galerie über den Nebenschiffen hineinblicken lassen; drüber kleine Rundfenster. Die Galeriefenster gehen sogar als blosse Stütze und Decoration quer durch das Querschiff und theilen auch seine beiden Arme der Länge nach. (Am Gewölbe des Hauptschiffes sind die gleichzeitig gemalten Medaillons mit Halbfiguren auf blauem Grund, an den Gewölben der Seitenschiffe eine Renaissancebemalung erhalten.) Aussen mischt sich wieder Siena, Florenz und das Streben nach Harmonie mit den ältern Theilen ganz eigenthümlich zu einem schönen Ganzen. (Alles etwa vom Ende des XIV. Jahrhunderts.) b

---

Südlich über Toscana hinaus begegnet man, hauptsächlich in Perugia und Viterbo, einer Anzahl kleiner gothischer Kirchen, welche selten mehr als ihre Fassade, etwa noch ihren einfachen Thurm in alter Form aufweisen. Ihre zum Theil hochmalerische Lage, einzelnes tüchtiges Detail und der Ernst des Materials machen ihren Werth
a aus. (Ein besonderes zierliches Kirchlein in Viterbo, unweit vom Palazzo Communale.) Sonst offenbart sich an mehrern eine ganz wunderliche Ausartung der Incrustation, welche nicht mehr einrahmend, auch nicht mehr schichtenweise, sondern schachbrettartig, selbst gegittert zwischen rothem und weissem Marmor abwechselt. (So schon
b an S. Chiara in Assisi.) Am Dom von Perugia ist ein Anfang gemacht, dessen Durchführung das ganze Gebäude mit einem Teppichmuster würde überzogen haben. (Das Innere weiträumig, aber mit schwerem Detail, die drei Schiffe von gleicher Höhe, die Pfeiler achteckig.)

c Das einzige gothische Gebäude Roms, S. Maria sopra Minerva, begonnen um 1370, repräsentirt einen damals längst beseitigten Stand der baulichen Entwicklung und bleibt hinter der fast um 100 Jahre ältern Schwesterkirche S. Maria novella zu Florenz beträchtlich zurück. Die jetzige Restauration mit Stuckmarmor, Gold und Fresken wird die Kirche nur noch schwerer erscheinen lassen als sie in der weissen Tünche war. Ausserdem hat noch das Innere der
d Capelle Sancta Sanctorum beim Lateran eine gothisirende Bekleidung von gewundenen Säulchen mit Spitzbogen, um 1280 vermuthlich von dem Cosmaten Adeodatus erbaut. Sie dient alten Malereien zur Einfassung. — Einzelne gothische Bogen und Bogenfriese kommen hin und wieder vor. — Von Klosterhöfen dieses Styles hat Rom meines
e Wissens nur die wenig bedeutenden bei Araceli. — Als Klosterbau
f im Grossen ist S. Francesco zu Assisi (XIII. und XIV. Jahrhundert) unvergleichlich, weniger in Betreff der Höfe als der Aussenseite, welche mit ihren Substructionen und Gängen wie eine Königsburg über der Landschaft thront.

In sehr kenntlichem Wetteifer mit den Florentinern begannen die
g Bolognesen 1390 die Kirche ihres Stadtheiligen S. Petronius, nach

dem Plan eines angesehenen Mitbürgers, Antonio Vincenzi. Das Gebäude sollte ein lateinisches Kreuz von 608 Fuss Länge werden, der in gerade Fronten ausgehende Querbau 436 Fuss lang; das Ganze durchaus dreischiffig und ausserdem mit Capellenreihen zu beiden Seiten; über der Kreuzung sollte eine achteckige Kuppel von 250 Fuss Höhe entstehen, flankirt von vier Thürmen. Sonach hätte man die Florentiner überholt in der riesenhaften vierarmigen Ausdehnung, auch durch die Zugabe der Capellenreihen ringsum; man wäre hinter ihrer (damals übrigens noch nicht erbauten) Kuppel zurückgeblieben, um nicht ebenfalls die innere Perspective durch schräge Mauermassen statt schlanker Pfeiler aufheben zu müssen; man hätte dies aber wenigstens nach aussen reichlich ersetzt durch den Effect der vier Thürme. Gegenüber nordischen Cathedralen wäre man durch die sinnlose Ausdehnung des Querbaues im Nachtheil gewesen, auch hätte die Verstärkung der Pfeiler unter der Kuppel, selbst wenn sie sich auf das Unentbehrliche beschränkte, immer den Blick in den Chor etwas beeinträchtigt. Der runde Chorabschluss endlich hätte schwerlich eine erträgliche Gestalt bekommen.

Von all diesem ist nun bloss das Langhaus und ein Ansatz zum Querschiff wirklich ausgeführt, und auch dieses nur mangelhaft, mit bloss theilweiser Vollendung der Aussenflächen, in ungleichen und zum Theil sehr späten Epochen (bis tief ins XVII. Jahrhundert).

So wie das Gebäude vor uns steht, ist es die Frucht eines Compromisses zwischen nordischer und südlicher Gothik, doch in einem viel bessern und strengern Sinn als der Dom von Mailand.

Zur Basis des Innern nahm man die Anordnung des Langhauses von Florenz mit möglichst grossen Pfeilerweiten und Hauptquadraten, steigerte aber die Höhe. Den oblongen Abtheilungen der Nebenschiffe entsprechen je zwei etwas niedrigere Capellen mit gewaltigen Fenstern; wenn dieselben sämmtlich mit Glasgemälden versehen waren, so blieb den obwohl an Umfang kleinern Rundfenstern der Nebenschiffe und des Hauptschiffes, d. h. dem Oberlicht, dennoch die Herrschaft. Die Pfeiler und ihre Capitäle sind viel weniger scharf und schön gebildet als in Florenz, wirken aber durch ihre Höhe besser; zudem sind die Bogen schlanker, die Obermauer durch keine Galerie durchschnitten. (S. 141 u. Anm.)

Aussen ist durchgängig nur das Erdgeschoss ausgeführt; den obern Theilen fehlt die Incrustation, welche in reicher Form, theils in Stein, theils in Backstein beabsichtigt war. Die untern Theile der Seitenschiffe zeigen einfache Pfeiler und ziemlich reines Fensterstabwerk mit Ansätzen zu Giebeln. Die Fassade (von Marmor) ist so wie sie aussieht nicht gut begonnen; ihre Wandpfeiler sind schräg profilirt, diejenigen gegen die Ecken hin sogar rund. Man ist auch nie recht damit zufrieden gewesen.

a Ein Zimmer am Ende des linken Seitenschiffes, das auf Verlangen (am besten um Mittag) geöffnet wird, enthält mehr als 30 Entwürfe verschiedener, zum Theil hochberühmter Architekten vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert für eine Fassade von S. Petronio, grossentheils in einem gothischen Styl, dessen Gesetze sie nicht mehr kannten. Man kann z. B. sehen, welche Begriffe sich Giulio Romano und Baldassar Peruzzi von der Gothik machten. So viel ich habe (bei schlechtem Licht) sehen können, sind die Entwürfe in modernem Styl, z. B. von Alberto Alberti und Palladio, bei weitem erfreulicher. Eine verkleinerte Herausgabe in Umrissen würde sich gewiss lohnen.

Die Bettelordenskirchen der Via Aemilia weichen überhaupt sowohl von den toscanischen als von den deutschen ab. Es sind ganze durchgeführte backsteinerne Gewölbekirchen mit Anbauten und Querbauten aller Art, hinten mit Chorumgang und aussen abgerundetem Capellenkranz, dergleichen im Norden nur Hauptkirchen und vornehmere Klosterkirchen zu haben pflegen [1]). Obschon die Seitenschiffe nur etwa die halbe Höhe des Hauptschiffes haben, so ist doch in der Regel eine Fassade nach lombardischer Art vorn angesetzt, deren obere Ecken also blind sind. Die Stützen sind Rundsäulen, achteckige Säulen, Pfeiler mit Säulen, Säulenbündel, je nach der Stärke des nor-
b dischen Einflusses. (In den Servi zu Bologna wechseln runde und achteckige Säulen.) Der möglichst vielseitige Chorabschluss (aussen durch ebensoviele Strebebogen repräsentirt) macht eine bedeutende

[1]) Letztere unterscheiden sich hier fast gar nicht von den Mendicantenkirchen.

Wirkung. In Bologna: S. Francesco (innen neuerlich gothisch re- a
staurirt, mit einem der schönsten Backsteinthürme des gothischen Styles); — S. Domenico (sehr lang, innen modernisirt); — S. Martino b
maggiore (Carmeliterkirche von 1313); — Servi (vom Jahr 1383, mit c
einem Porticus vorn und an der linken Seite, der sich durch ungemeine Dünnheit und weite Stellung der Säulen auszeichnet; der Baumeister war der General des Servitenordens Fra Andrea Manfredi von Faenza, der damals auch die Aufsicht über den Bau von S. Petronio führte); — S. Giacomo maggiore (Eremitanerkirche vom Ende d
des XIII. Jahrhunderts, wovon der hintere Theil und die Fassade noch erhalten). Beiläufig ist hier auch das Chorherrenstift S. Giovanni e
in monte zu nennen, als eine der ältesten spitzbogigen Kirchen Italiens (1221? Kuppel, Chor und Fassade neuer). — In Modena: S. Fran- f
cesco. — In Piacenza: S. Francesco (eine der mächtigsten Kirchen g
dieser Classe, mit dem bedeutendsten und bestgebildeten äussern Strebe- h
werk von Backstein); — S. Antonio (mit eigenthümlicher Vorhalle, i
die eine schöne Innenthür enthält); — il Carmine etc.

Nördlich vom Po folgen eine Anzahl von Ordenskirchen und auch einzelne Pfarrkirchen und Cathedralen eher demjenigen Typus, welchen Niccolò Pisano in den Frari zu Venedig aufgestellt hatte: mit weitgestellten Rundsäulen oder Pfeilern, sodass grosse mittlere Quadrate und in den Seitenschiffen oblonge Räume entstehen; über den grossen Bogen ein nur ganz mässiges Oberschiff; der Chor ohne Umgang; der Querbau mit zwei bis vier Capellen an der Hinterwand. Eigenthümlich ist: die Vermeidung der Seitenfenster.

Ein schönes und frühes Beispiel gewährt S. Lorenzo in Vi- k
cenza; auch die Fassade gut und schon desshalb beachtenswerth, weil sie zeigt, wie man sich ungefähr diejenige von S. Giovanni e Paolo zu Venedig nach der ursprünglichen Absicht vollendet zu denken hat. (Sonderbare schiefe Wölbung der Seitenschiffe, wahrscheinlich um die kleinen Rundfenster möglichst hoch oben anbringen zu können, etwa mit Rücksicht auf gegenüberstehende, lichtraubende Gebäude?) — S. Corona in Vicenza, von ähnlicher Anlage, nur alter- l

thümlicher und gedrückter; von aussen bietet der tüchtige Backsteinbau mit Anbauten und Umgebung einen malerischen Anblick [1]).

a S. Anastasia in Verona (Dominicanerkirche), nach 1261 begonnen, hat eine nur theilweise und spät incrustirte Fassade, ist aber in Betreff des Innern eine der schönsten und schlanksten Kirchen dieser Gattung, mit reinem Oberlicht und trefflicher Vertheilung des innern Schmuckes. Auch der äussere Anblick malerisch. (Das Kirchlein links vor der Fassade heisst S. Pietro martire.)

b Das Innere des Domes von Verona verbindet eine ähnliche Anlage mit gegliederten schlanken Pfeilern statt der Rundsäulen. Diese Gliederung nähert sich schon etwas derjenigen im Dom von Mailand, allein die Leichtigkeit der Bildung und die Wohlräumigkeit des Ganzen lassen diess vergessen. Da die Seitenschiffe fensterlos blieben, brach man in die (ältere) Fassade grosse gothische Fenster ein.

Die einschiffigen gothischen Kirchen Verona's theilen mit den übrigen die schöne, malerisch glückliche Behandlung des Äussern. Nichts, was nicht auch anderswo vorkäme, aber Alles vorzüglich hübsch beisammen und selbst durch Unsymmetrie reizend. Einen solchen Anblick
c gewährt besonders S. Fermo mit seiner aus Backstein und Marmor gemischten Fassade, dem Vorbogen des Seitenportals, den Giebeln und Spitzthürmchen des Chores und Querbaues. Im Innern das vollständigste Beispiel eines grossen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Consolen mit zwei halben und einem mittlern ganzen Tonnengewölbe bestehend; den constructiven Werth können nur Leute vom Fach be-
d urtheilen. S. Eufemia ist von Aussen weniger bedeutend und im Innern ganz erneuert.

Die gothischen Kirchen Venedigs sind mit Ausnahme der beiden genannten von keinem Belang; meist auf Säulen ruhend, deren Capitäle insgemein von auffallend roher Bildung sind. Sie wiederholen

---

e [1]) Der Dom von Vicenza, innen einschiffig mit Capellen auf beiden Seiten, gehört dagegen zu den gedanken- und principlosen Gebäuden der italienischen Gothik; die Marmorfassade hat eine jener matratzenartigen Incrustationen, wie sie sonst hauptsächlich in Mittelitalien vorkommen. Der Chor geringe Renaissance.

etwa aussen im Kleinen den Chorbau von S. Giovanni e Paolo, nur mit bloss je einer Capelle zu beiden Seiten des Chores. Die einzige schöne Fassade findet sich an S. Maria dell' Orto; — einfach gut in Back- a stein: diejenige von S. Stefano. Die Liebhaberei für rundtheilige und b wunderlich ausgeschwungene Mauerabschlüsse, welche sogar den erhabenen einfachen Giebel der Frari nachträglich nicht verschonte, hat an S. Apollinare, S. Giovanni in Bragora und anderwärts ihr Genüge c gefunden. — Im Carmine (1348) sind vom alten Bau nur noch die 24 d Säulen und die Chorabschlüsse kenntlich. — S. Giacomo dall' Orio, e wunderlich durcheinander gebaut.

Die Decken bestanden wohl ehemals durchgängig aus jenen eigenthümlich und nicht unschön construirten Holzgewölben, deren eines (erneuert) noch in S. Stefano vorhanden ist. (Vorige Seite, c.) f

Die gothischen Kirchen des alten Herzogthums Mailand, zum Theil von grossem decorativem Reichthum, stehen den toscanischen und manchen der ebengenannten in all dem, was die Seele der Architektur ausmacht, beträchtlich nach. Man fühlt, dass die grossen Fragen über Raum, Verhältnisse und Gliederung nicht hier entschieden werden, wo man sich noch mit der alten lombardischen Unform der in ganzer Breite emporsteigenden Fassaden begnügt und auch im Innern die Schiffe kaum in der Höhe unterscheidet, wo der Säulenbündel in gedankenloser Weise beibehalten oder mit besonders schweren Rundsäulen vertauscht wird, wo endlich das Detail schon des wechselnden Stoffes wegen beständig im Ausdruck schwankt. Neben dem Stein kommt nämlich in Oberitalien der Backstein, oft in sehr reicher Form und schönen, geschickten Motiven, zur häufigen Anwendung; — der Architekt wird eine Menge vortrefflicher Einzelideen darin ausgedrückt finden, — aber der Steinbau wurde darob an seinen eigenen Formen irre.

Vom Dom zu Mailand, welcher theils Ergebniss, theils Vorbild dieser Bauentwickelung ist, war oben schon die Rede.

Der Dom von Monza, im XIV. Jahrhundert so wie er jetzt ist, g von Marco di Campione neu erbaut, fünfschiffig, wiederholt in seiner Marmorfassade lauter Ziermotive, welche eigentlich dem Backsteinbau

angehören. Dieselbe ist das nächste Vorbild, zugleich das Geripp der Mailänder Fassade. Das Innere hat dicke Rundsäulen mit weitge-
a spannten Bogen, ist übrigens total verkleistert. — An S. Maria in Strata zu Monza ist die einzig erhaltene obere Hälfte der Fassade ein wirklicher und höchst eleganter Backsteinbau.

b In Mailand geben die gothischen Theile von S. Maria delle Grazie — Fassade und Schiff — den mittlern Durchschnitt lombardischer Kirchen dieses Styles. (Sonstige gothische Kirchen in Menge,
c eine der grössten S. Eustorgio, eine der edelsten S. Simpliciano.)
d — Der sehr elegante Thurm von S. Gottardo (am kaiserlichen Palast), aus Stein und Backstein gemischt, giebt mit Ausnahme der Spitzbogenfriese kein einziges Motiv, welches nicht schon im romanischen Styl vorkäme. Achteckig; die Ecken so leicht als das Übrige.

e S. Francesco zu Pavia zeigt bei einer tollen, schachbrettartigen Verzierung der Fassade doch ein gewisses Gefühl für bedeutende Wirkung.

f Der Dom von Como; die ältern Theile, von einem im Jahr 1396 begonnenen Bau, gehören zur besten lombardischen Gothik; die Pfeiler ungleich besser gebildet, ihre weite Stellung [1] italienischer als im Dom zu Mailand. Die Fassade, eine der wenigen in der Mitte bedeutend erhöhten, hat auch sonst wohlthuende Verhältnisse, aber eine spielende Decoration. (Auflösung der Wandpfeiler in Kästchen mit Sculpturen etc.) Querschiff und Chor 1513 von Tommaso Rodari beigefügt, sind von trefflichster Renaissance. S. unten. In dieser Zeit wurden auch die Aussenseiten und Strebepfeiler des Langhauses incrustirt: die Spitzthürmchen der letztern eine höchst zierliche Übersetzung aus dem Gothischen in die Renaissance. (Ähnliches besonders an französischen Kirchen dieser Zeit. S. Eustache in Paris etc.)

g Die berühmte Certosa von Pavia, in demselben Jahr 1396 von Marco di Campione begonnen, hat dieselben Vorzüge vor dem Dom von Mailand; schlanke, edelgebildete Pfeiler von weiter Stellung. Der Hauptnachdruck liegt indess auf der Fassade, welche die prächtigste

[1]) Die beiden ersten Intervalle sind noch eng, so dass die Nebenschiffe hier in regelmässige Quadrate zerfallen wie im Dom von Mailand. Erst vom dritten Intervall an beginnt die Schönräumigkeit im Sinne des Italienisch-Gothischen.

des Renaissancestyls ist, wovon unten; aus dieser Zeit auch Querbau und Chor.

In Betreff des gothischen Profanbaues hat wohl Oberitalien im Ganzen das Übergewicht durch die grosse Anzahl von damals mächtigen und unabhängigen Städten, welche in der Schönheit ihrer Stadthäuser und Privatpaläste mit einander wetteiferten. Dem Style nach sind es sehr verschiedenartige Versuche, etwas Bedeutendes und Grossartiges zu schaffen; eine unbedingte Bewunderung wird man vielleicht keinem dieser Gebäude zollen, da das gothische Detail nirgends in reinem Verhältniss zu dem Ganzen steht. Allein als geschichtliche Denkmale, als Maassstab dessen, was jede Stadt an Repräsentation für sich verlangte und ihrer Würde für angemessen hielt, machen besonders die öffentlichen Paläste einen oft sehr grossen Eindruck.

An den Anfang dieser Reihe gehört schon zeitlich als ganz früh gothisches Gebäude und vielleicht auch dem Werthe und dem Eindruck nach der Pal. Communale zu Piacenza; unten eine offene a Halle von Marmorpfeilern mit primitiven, aus reinen Kreissegmenten bestehenden Spitzbogen, oben ein Backsteinbau mit gewaltigen Rundbogen als Einfassung der durch Säulchen gestützten Fenster; die Füllung mit einem auf die einfachste Weise hervorgebrachten Teppichmuster. (Der grosse Saal im Innern völlig entstellt.) Eines der frühsten Gebäude, in welchen das freistädtische Selbstgefühl sich auf ganz grossartige monumentale Weise ausspricht.

Von den berühmten Bauten Cremona's kann der Verfasser nicht b aus eigener Anschauung berichten.

Mailand besitzt ein Backsteingebäude einziger Art, aus der letzten gothischen Zeit, schon mit Renaissance gemischt: die alten Theile der Fassade des grossen Hospitals, angeblich von Antonio Filarete, einem Florentiner; es sind die reichsten und elegantesten gothischen Fenster, die sich in diesem Stoff bilden liessen. c

Der stattliche Palazzo pubblico in Como, mit Steinschichten verschiedener Farben (beim Dom) folgt in der Anlage dem Palast von Piacenza, nur in viel kleinerm Maassstab. d

a Ebenso derjenige in **Bergamo**, dessen offene untere Halle auf Pfeilern und (innen) auf Säulen ruht.

In Parma und Modena nichts von Belang.

Dagegen besitzt **Bologna** eine Anzahl von Denkmälern, welche die oberitalische und die toscanische Weise zu einem merkwürdigen
b Ganzen vereinigen. — Vor Allem ist die **Loggia de' Mercanti** (oder la Mercanzia) ein sehr schönes Beispiel gothischen Backsteinbaues, angeblich vom Jahr 1294, doch wohl ein Jahrhundert neuer und vielleicht von der Loggia de' Lanzi in Florenz (s. unten) bedingt. Der Sinn ist wesentlich ein anderer: es sollte die Fronte einer Art von Börse und Handelsgerichtslokal werden. — Das Material lud dazu ein, die Pfeiler als reiche Säulenbündel zu construiren; andererseits hängt damit die zaghafte Bildung des Hauptgesimses zusammen. Eine empfindliche Disharmonie liegt darin, dass (dem mittlern Baldachin zu Liebe) die Fenster nicht auf die Mitte der beiden untern Spitzbogen kommen. (Die Seitenfronten modern.)

Den Eindruck einer jener grossen Familienburgen des Mittelalters
c giebt, ebenfalls im Backsteinbau, am ehesten der **Palazzo Pepoli**, wo ausser den reichprofilirten gothischen Thorbogen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen Seite und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen erhalten ist. Nimmt man den zierlichern Hof des
d Hauses Nr. 373 hinzu, so vervollständigt sich einigermassen das Bild des bolognesischen Privatbaues im XIV. Jahrhundert. — Das riesige
e Schloss, welches jetzt **Palazzo Apostolico** heisst, hat an der Vorderseite noch einige reiche grosse Fenster; der erste Hof ruht fast nach altflorentinischer Weise auf achteckigen Pfeilern mit Blättercapitälen und nicht völlig halbrunden Bogen.

f Der Palazzo della ragione zu **Ferrara**, vom Jahr 1326, ein merkwürdiger gothischer Backsteinbau, hat bei der vor 20 Jahren unternommenen Erneuerung eine fast völlig neue Oberfläche erhalten.

g Der Palazzo della ragione zu **Padua** ist mehr wegen der ungeheuern Grösse seines gewölbten obern Saales als aus irgend einem andern baulichen Grunde merkwürdig. (Die jetzige Gestalt nach 1420.) Sehr unglückliche Beleuchtung; die Vertheilung der Fresken Miretto's nicht architektonisch motivirt; die äussere Halle von zwei Stockwerken interessant als diejenige Form, welche Palladio anderthalb Jahr-

hunderte später an der sog. Basilica zu Vicenza neu belebt zu reproduciren hatte.

Venedig hat vor Allem seinen weltberühmten Dogenpalast, a begonnen um 1350 von Filippo Calendario. Es ist schwer mit einem Gebäude zu rechten, welchem abgesehen von Grösse und Pracht auch noch durch historische und poetische Vorurtheile aller Art ein so grosser Phantasie-Eindruck gesichert ist. Sonst müssten wir bekennen, dass die ungeheure, rautenartig incrustirte Obermauer die beiden Hallenstockwerke, auf welchen sie unmittelbar ruht, in den Boden drückt. Man hat desshalb auch immer gemeint, das untere derselben habe wirklich durch Auffüllung des Bodens etwas von seiner Höhe eingebüsst, bis Nachgrabungen diess als irrig erwiesen. Jedenfalls ist schon die Proportion desselben zum obern unentschieden, geschweige denn zum Ganzen; entweder müsste es derber und niedriger, oder höher und schlanker sein als es ist. Auch hier offenbart sich der Mangel an demjenigen Gefühl für Verhältnisse, welches sich nur da entwickelt, wo die Architektur festen Boden und grossen freien Raum zur Verfügung hat. — An sich aber wirkt das obere Hallenstockwerk ausserordentlich schön und hat als durchsichtige Galerie in der Kunst des Mittelalters nicht mehr seines Gleichen. — Die Fenster der Obermauer und die Zinnen des Kranzgesimses sind blosse Decoration, dagegen die Porta della Carta (s. unten) ein sehr werthvoller und tüchtiger Bau des sich schon zur Renaissance neigenden spätgothischen Styles (1439).

Dieses wunderbare Gebäude ist nun theils Nachbild, theils Vorbild einer bedeutenden Palastbaukunst, die im XIV. und während der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Venedig blühte. Sie unterscheidet sich von der sonstigen italienischen (florentinischen, sienesischen) dadurch, dass sie sich nicht aus dem Bau fester Familienburgen entwickelt, welche dem politischen Parteiwesen als Schauplatz und Zuflucht zu dienen haben. Vielmehr ist es hier der ruhige Reichthum, der sein heiteres Antlitz am liebsten gegen den grossen Canal wendet. Das Erdgeschoss war (wenigstens früher) den Waarenlagern und Geschäften gewidmet; einfache Bogenthore öffnen sich für die Landung der Barken und Gondeln; ausnahmsweise auch etwa eine

offene Halle. In den obern Stockwerken aber, die zur Zeit des byzantinischen Styles (S. 118) nur überhöhte Bogenfenster auf Säulen gehabt hatten, entwickelt jetzt der gothische Styl ein keckes Prachtmotiv; über und zwischen den Spitzbogen folgen nämlich ebenfalls durchbrochene Rosetten, die noch mit zum Fenster gehören. In der Mitte drängen sich eine Reihe von solchen Fenstern zu einer grossen Loggia zusammen, womit die einzelnen Fenster auf beiden Seiten vortrefflich contrastiren [1]. Rechnet man hinzu die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenster mit birnförmigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen, so ergiebt sich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes. Aber zu dieser leichten und luftigen Bauweise gehört auch der Wasserspiegel und das bewegte Leben der Canäle: wo solche Paläste oder ihre Rückseiten auf blossen Plätzen (Campi) stehen, wirken sie auffallend geringer und das Auge kann den Jubel nicht mehr recht begreifen. Vor einer Nachahmung in den Strassen unserer nordischen Städte wird sich jeder besonnene Architekt wohl hüten.

a Das niedlichste dieser Gebäude ist die Ca Doro: sie zeigt, in welchen Dimensionen dieser Styl am glücklichsten wirkt. Aus der grossen Zahl der übrigen Paläste nennen wir diejenigen am Canal grande, vom Marcusplatz beginnend: — (Rechts) das jetzige Albergo dell' Europa; nahe dabei ein kleines Gebäude, an welchem auch die reichen Balcons noch wohl erhalten sind. — (Rechts) Palast Barbaro, — und Palast Cavalli, letzterer besonders energisch in der Fenster-
b bildung. — (Links) die aneinander stossenden Paläste Giustiniani, —
c und der grosse Palast Foscari, welcher die Wendung des Canals
d beherrscht, mit achtfenstrigen Loggien. — (Links) Palast Pisani a S. Polo, ebenfalls einer der bedeutendsten. — (Links) Palast Bernardo. — (Rechts) Palast Bembo. — Nach dem Rialto: (Rechts) Palast Sagredo — dann die genannte Ca Doro.

In andern Gegenden der Stadt ist beinahe kein ansehnlicher Canal, kein grösseres Campo, an welchem nicht irgend ein Gebäude die-

[1] Auffallend bleibt es, dass die Loggia stets aus einer geraden Zahl von Fenstern (4, 6, 8) besteht, so dass eine Säule auf die Mitte trifft. Vgl. S. 107, unten, und S. 138 oben.

ser Art in die Augen fiele. Ich erwähne noch den Palast neben der Aquila d'oro, die Gebäude bei S. Polo, Albergo Danieli, u. s. w. Für Aquarellmaler: Palast Cigogna bei S. Angelo Raffaele, an sich gering.

Eine Anzahl ähnlicher Gebäude findet man auch in Padua und in dem kleinen Vicenza, welches doch von jeher eine verhältnissmässig bedeutende Baugesinnung offenbart. Unter den vicentinischen Palästen wird man z. B. zwei in der Nähe von Palast Barbarano mit a Vergnügen besuchen: sie haben ausser der Fassade auch noch ihre alten Hofhallen, Treppen, Balustraden etc. wenigstens stückweise. Ein artiges Häuschen, Nr. 1666, mit teppichartigen Arabesken bemalt. U. s. w. b

In Verona finden wir an den gothischen Palästen zwar auch den venezianischen Typus wieder, aber in einer andern Nuance, mit vorherrschender Berechnung auf Mauerbemalung. Auch die steinerne Staffage im obern Theil der Fenster hat eine eigenthümliche Gestalt. — (Der Hof des Municipio daselbst, unter dem grossen Thurm auf c Piazza delle Erbe, theils romanisch, theils gothisch, gewährt mit seiner hallenbedeckten Marmortreppe wenigstens einen malerischen Anblick.)

Genua besitzt von diesem Styl nichts von Bedeutung. Die Gothik der paar Häuser auf Piazza S. Matteo beschränkt sich im Grunde auf die Bogenfriese, ebenso an mehrern andern Gebäuden der alten Stadttheile. Die Höfe, auf welchen hier der Accent gelegen haben muss, sind überall verbaut. Für Architekten wenigstens ein halberhaltenes Specimen: in dem anonymen Strassengewirr um Madonna delle Vigne das Haus Nr. 463; eine sculpirte Thür führt in ein Höfchen mit Spitz- d bogenhalle und niedlicher Freitreppe, welche noch ihre gothische Balustrade hat; die Fassade abwechselnde Schichten, schwarz und weiss.

Florenz ist sehr reich an einzelnen Bestandtheilen, zumal untern Stockwerken mittelalterlicher Familienburgen, die man nur in uneigentlichem Sinne als Paläste bezeichnen könnte. (Ganze Gassen entlang z. B. um Piazza de' Peruzzi, Borgo S. Croce etc.) Eine künstlerische Form ist fast nirgends durchgeführt; die einfachen meist achteckigen Pfeiler, die hin und wieder die wenigen Bogen des Hofes stützen,

haben anspruchlose Blättercapitäle. Diese Steinhäuser waren Vesten und mussten in bürgerlichen Wirren Vieles aushalten können; gerne behalf man sich unter dieser Bedingung so eng es anging. (Die Gänge auf starken Consolen rings um einen kleinen Hof hervorragend, in a einem vollständigen Beispiel Palast Davanzanti, Via di Porta rossa Nr. 1125.) Belehrend ist die hier klar zu Tage liegende Entstehungsweise der modernen Rustica (Bossagen): weit entfernt, sie als ein Mittel der ästhetischen Wirkung zu benützen, meisselte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuliessen; blieb er einstweilen roh, so wurden doch um der genauen Zusammenfügung willen seine Ränder scharf und sorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmässigkeit der Schichten oder gar der einzelnen Steine wurde selbst an öffentlichen Gebäuden nicht erstrebt. Erst die Renaissance fand, dass man die Rustica als künstlerisches Mittel behandeln und durch Abstufung aus dem Rohern in das Feinere zu bedeutungsvollen Contrasten der einzelnen Stockwerke benützen könne. (Vgl. S. 36, Anm.)

Von Privatgebäuden des XIV. Jahrhunderts, in welchen die Säulenhalle des Hofes schlankere Verhältnisse und einen Anfang räumli-
b cher Schönheit zeigt, nenne ich beispielshalber Palazzo Conte Capponi
c (Via de' Bardi) und Palazzo Conte Bardi (Via del fosso 187), dessen Hof auf zwölf sehr schlanken Säulen mit überhöhten Rundbogen ruht, angeblich ein Gebäude des Brunellesco, und in diesem Fall ein frühes Jugendwerk.

Von Arnolfo, dem Erbauer des Domes, rührt bekanntlich auch
d Palazzo Vecchio her (vom Jahr 1298). Grösse, Erinnerungen, Steinfarbe und phantastischer Thurmbau geben diesem Gebäude einen Werth, der den künstlerischen bei Weitem übertrifft. Das ganze Innere nebst dem Hinterbau ist spätern Ursprunges. — Dem Agnolo Gaddi
e gehört die jetzige Gestalt des Palazzo del Podestà (oder del Bargello, vom Jahr 1345) zu, welcher an malerischer Wirkung zumal des Hofraumes seines Gleichen sucht, in Beziehung auf das Detail aber ebenfalls nicht viel mehr bietet als Zinnen, spitzbogige Fenster mit mässigem Schmuck, sehr bescheidene Gesimse, und im Hof ein (jetzt vermauertes) Stück Halle.

Bei weitem das schönste gothische Profangebäude der Stadt ist
f Orcagna's Loggia de' Lanzi (begonnen 1376). Hier begegnen

wir wieder demjenigen Raum- und Formgefühl, welches S. Maria novella, S. Croce und den neuen Dom von Siena schuf. Der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichsten Functionen vollzog, wo sie vor dem Volk auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner sich als das erste Volk der Welt fühlten — eine solche Räumlichkeit durfte nicht in winzigem und niedlichem Styl angelegt werden. Möglichst wenige und dabei grossartige Motive konnten allein der „Majestät der Republik“ einen richtigen Ausdruck verleihen. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfasst einen ungeheuern Raum, mit gewaltigen Spannungen, über leicht und originell gebildeten Pfeilern; ihr Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern gerade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohlthuende ist: über breiter Attica tüchtige Consolen und eine durchbrochene Balustrade.

Von dem als Kornspeicher erbauten Orsanmicchele ist schon oben (S. 144) die Rede gewesen.

Die Thore von Florenz, meist aus dem XIII. Jahrhundert, über- a
raschen durch den mächtigen Ernst der Construction, die Grösse der Pforte und die Höhe des stadtwärts schauenden Bogens. — Nebst den meisten andern italienischen Stadtthoren dieser Zeit entbehren sie der überragenden Seitenthürme, welche häufig an deutschen Stadtthoren vorkommen; in Italien z. B. am Arco dell' Annunziata zu Lucca, an b
der interessanten Porta della Vacca in Genua, an einem andern Bin- c
nenthor daselbst, etc. Die wenigen daran angebrachten Decorationen durchgängig solid und einfach; im Bogen gegen die Stadt Frescogemälde, die Mutter Gottes und die Schutzpatrone darstellend.

In Pisa ist das Doganengebäude unweit der mittlern Brücke ein d
ernsterer steinerner Zierbau, das jetzige Caffe dell' Ussero gegenüber e
am Lungarno ein leichterer backsteinerner (XIV. Jahrhundert, mit einzelnen Veränderungen der Fenster im Renaissancestyl). Die Flächen, wie sie sich durch die Einrahmung mit Pilastern, Bogen etc. ergaben, sind ganz naiv mit gothischem Blattwerk ausgefüllt, nach einem schon wesentlich modernen Gefühl. Einzelne Details von feinster Eleganz.

Ganz Siena ist voll von gothischen Privatgebäuden und Palästen des XIV. Jahrhunderts; keine Stadt Italiens oder des Nordens, weder Florenz und Venedig, noch Brügge und Nürnberg ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und gemischt,
a wie z. B. der Palazzo Pubblico; sonst mögen noch Palazzo Tolo-
b mei, Palazzo Saracini und als zierlichster Backsteinbau Palazzo
c Buonsignori genannt werden. — Sie können dem jetzigen Architekten nicht viel helfen; denn wenn er auch ihre nur mässigen Profile und Zierformen, wenn er selbst die beträchtliche Höhe ihrer Stockwerke nachbilden dürfte, so würde man ihm doch nicht leicht den Luxus des Materials gestatten, auf dessen echter, unverkürzter Anwendung ganz wesentlich der Effect beruht. In Mörtel und (wenn es hoch kommt) Zink nachgeahmt würden diese Formen und Massen nicht viel bedeuten.

Die durchgehende Form der Maueröffnungen ist der Spitzbogen, welcher in der Regel drei durch Säulchen geschiedene Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt eine müssige Verzierung; oft darunter noch ein sog. Stichbogen (Kreissegment).

Eine freie Nachahmung der Loggia de' Lanzi ist die Loggia
d degli Uffiziali am Casino de Nobili in Siena (1417). Sie hat im Kleinen dieselbe Schönräumigkeit: die Hauptglieder der Pfeiler sind hier Halbsäulen; das obere Stockwerk ist in seiner jetzigen Gestalt wohl ein Jahrhundert neuer, passt aber trefflich zum untern.

Endlich sind die Brunnen, eigentlich grosse, mit massigen Spitzbogen überwölbte Wasserbehälter, für Siena bezeichnend. Der Kunst-
e werth ist bei Fonte Branda (1193) wie bei Fonte nuova und den übrigen gering, der malerische Eindruck aber durch die phantastische Umgebung, namentlich der erstern, einer der besten dieser Art, die man aus Italien mitnimmt.

f In Pistoja sind Palazzo del Commune und Palazzo de'
g Tribunali (ehemals del Podestà) aus dem XIV. Jahrhundert; beide mit Spitzbogen über den Fenstern. Der letztgenannte Palast hat eine stattliche untere Halle mit breiten Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen schliessen den Hof ein. Dieser ganze Raum ist überdiess sehenswerth der zahllosen gemalten Wappen wegen: man ist in den jetzigen italienischen Wappen gewohnt, eine gänzliche heraldische Gesetzlosig-

keit, eine beständige Verwechselung der Wappengegenstände mit Symbolen und Emblemen anzutreffen, die von Hause aus etwas ganz anderes sind; hier dagegen sind alte Wappen sammt Helmzierden und Zuthaten echt heraldisch und mittelalterlich gehandhabt. Leider hat eine neuere Restauration Einiges im Styl von Theaterdecorationen hinzugefügt.

Besonders edel und glücklich ist die Fensterbildung am Palazzo del Commune zu Perugia, wo je 3 oder 4 durch Säulchen getrennte Fenster zusammen in ein gutprofilirtes Quadrat eingerahmt sind. Diese Fenster sind, wie auch das prachtvolle Portal, als Einzelschmuck nicht sehr regelmässig in die durchaus glatte Quaderfronte eingesetzt und so der Anspruch auf organische, strenge Gesammtcomposition ganz geflissentlich vermieden. Zwei Consolenfriese und oben ein Bogenfries sind die einzigen durchgehenden Glieder. a

Weiter nach Süden besitzt Viterbo ein artiges gothisches Palästchen (wenn ich nicht irre, das Vescovato) in der Nähe des Domes. b
Die Brunnen, wofür diese Stadt namhaft ist (Fontana grande 1206—1279 etc.), sind wie die meisten italienischen Brunnen des Mittelalters, Breitbauten, während in der nordischen Gothik auch der Brunnen ein Stück Kirchenbau, und zwar ein Abbild des Kirchthurms darstellen muss. Der schönste italienische Brunnen dieser Zeit ist der dreischalige zu Perugia, den wir bei Anlass der Sculptur wieder erwähnen müssen. (Die Brunnen von Siena verlangten als grosse Wasserbehälter einer Bergstadt jene besondere Form.) c d

Von den gothischen Profanbauten der Mark Ancona und der Romagna von Bologna abwärts bedaure ich keine Rechenschaft geben zu können. In Ancona ist, wenn ich mich recht erinnere, die Börse ein stattlicher Backsteinbau dieser Zeit. In Ravenna nichts von Belang. Rimini soll Mehreres enthalten. e

Rom besitzt mit Ausnahme der Minerva und einiger Flickbauten an ältern Kirchen überhaupt nichts von germanischem Styl; Neapel wenigstens keinen Profanbau von höherer künstlerischer Bedeutung. Dergleichen Gebäude reichen in der Regel so weit damals ein freies municipales Leben reichte.

An **Schlössern** dieser Epoche, und zwar oft ungeheuer grossen,
ist zumal in Mittel- und Unteritalien kein Mangel. Sie gehören nicht
der Kunstgeschichte an, nehmen aber in der Geschichte des Kriegs-
baues ohne Zweifel eine bedeutendere Stelle ein als unsere nordischen
Adelsschlösser. Der grosse Aufschwung kam in den italienischen Fe-
stungsbau allerdings erst während des XV. Jahrh., als Päpste, Fürsten
und Republiken sich auf alle Weise gegenseitig sicher zu stellen suchten.
Aus dieser Zeit stammt der jetzige Bestand vieler jener „rocche“, welche
die italienischen Städte, auch Thalschluchten und Flüsse beherrschen;
bedeutende Baumeister wie Bern. Rosellino und Andere waren ihr Le-
benlang vorzugsweise mit solchen Aufgaben beschäftigt und auch das
Ausland zog die italienischen Ingenieure an sich. Ausser Stande, das
Militärische an diesen Bauten zu beurtheilen, nenne ich nur um des hoch-
malerischen Anblicks willen die von Filippo Maria Visconti (um 1445)
a errichteten Festungswerke von **Bellinzona**, bestehend aus drei Schlös-
sern und deren Verbindungsmauern nebst einer Mauer bis an den Ti-
cino. Von den frühern viscontinischen Bauten ist das schicksalsbe-
b rühmte Castell von **Pavia** auch architektonisch als Palast ausgezeichnet,
c von den spätern das Castell von Mailand, welches im XVI. Jahrhun-
dert als die vollkommenste Veste der Welt galt: von dem alten Bau
sind nur die unzerstörbaren Eckthürme und ein Theil der dazwischen
liegenden Mauern ganz kenntlich erhalten, die innern Theile meist
umgebaut. — Von den Angioinen-Schlössern im Königreich **Neapel**
d wird wohl das colossale **Castel nuovo** der Hauptstadt (unter Carl
von Anjou angeblich nach einem Plan des Giovanni Pisano begonnen)
e den unbestreitbaren Vorzug behalten. Die stattlichen Mauern und
Thürme Neapels vom Carmine bis über Porta Capuana hinauf sind
erst aus der Zeit Ferdinands I. von Aragon (1484). — Über die Thore
von Florenz s. Seite 159. — Von den Thürmen, welche das Abzeichen
städtischer Adelswohnungen waren, hat sich in **Pavia** (noch jetzt)
am meisten, in Florenz einer oder der andere, in **Bologna** die durch
f ihre Schiefheit allzuberühmte Garisenda und die weniger schiefe aber
viel höhere Torre degli Asinelli erhalten. (Erstere wenigstens ab-
sichtlich so gebaut.) Ebenda noch einige andere.

g Ausser aller Linie steht endlich das **Castell von Ferrara**, bei
weitem der bedeutendste Anblick, welchen Italien in dieser Gattung

gewährt. Steinfarbe, Wassergräben, Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Theile, treffliche Erhaltung ohne entstellende Zuthaten — Alles trägt dazu bei, die Burg des Hauses Este zu einem malerischen Gegenstand zu machen, wie er sonst nicht wieder vorkömmt.

Es sei noch eine Schlussbemerkung über die gothischen Profangebäude überhaupt gestattet, die sich auch auf unsere nordischen bezieht. Nur wo sehr reichliche Mittel vorhanden waren, wird man eine gegliederte Gesammtcomposition durchgeführt finden; sonst begnügte sich das Mittelalter mit einzelnen reichornamentirten Theilen, die oft ganz unsymmetrisch an dem sonst schlichten aber massiven Bau vertheilt sind. Und solche Gebäude machen gerade oft die allerschönste Wirkung. Sie geben ein unmittelbares Gefühl des Überflusses, während sog. durchcomponirte Gebäude unserer Zeit so oft den Gedanken rege machen, es habe am Besten gefehlt.

Kleinere, decorative Arbeiten sind in Italien, wie angedeutet, nicht die starke Seite dieses Styles. Von einem der wichtigsten Werke, dem Tabernakel Orcagna's, ist schon die Rede gewesen; anderes wird unten bei Anlass der Sculptur zu erwähnen sein. — In der Anordnung ist der echte Organismus des Gothischen durchgängig missverstanden oder geflissentlich bei Seite gesetzt. Aber das von diesem Zwang befreite Detail ergeht sich oft in einem eigenthümlichen harmonischen Reichthum des Stoffes, der Form und der Farbe. Die Cosmaten (Seite 96) hatten ein System von Zierformen geschaffen, welchem man gerade jetzt am wenigsten entsagen wollte und das man mit den gothischen Grundformen oft auf die ansprechendste Weise verband. Die Fassade von Orvieto zeigt, wie weit dieses Streben bisweilen führte. — Von kleinern Werken sind besonders Altartabernakel und Grabmäler der Beachtung werth.

Der erstern enthält Rom vier bedeutendere: in S. Paul (kurz vor 1300, von Arnulfus, vermuthlich Arnolfo del Cambio), in S. Cecilia (von demselben), in S. Maria in Cosmedin (von dem Cosmaten Adeo- a b c

a datus, nach 1300) und im Lateran (gegen 1370)[1]. Die mosaicirten Thürmchen, die südlich flachen Giebel u. s. w. sind nichts als Bastardformen, aber die sichere und delicate Behandlung des Einzelnen, das prächtige Material, der monumentale Sinn und die Liebe, womit das Ganze vollendet ist, geben diesen Werken einen bedeutenden Werth. — Viel lebendiger gothisch und in plastischer Beziehung reicher durchgeführt (gewundene Säulen mit Blattwerk in den Rinnen etc.) b erscheint der erzbischöfliche Thron im Dom von Neapel, der vielleicht ursprünglich auch als Altartabernakel diente.

In Oberitalien beginnt schon statt des frei und vierseitig componirten Altartabernakels hie und da der nordische Altarschrein, d. h. eine Wand mit einfacher, doppelter oder dreifacher Nischenreihe für (meist hölzerne) Statuetten und mit geschnitzten Pyramiden als Abschluss; das Ganze bemalt und vergoldet. In einzelnen Fällen kamen solche Altäre sogar fertig aus dem Norden. Natürlich hat die spätere Zeit mit ihren vermeintlich so viel effectreichern grossen Altargemälden und Marmorgruppen diese bescheidenern Arbeiten grossentheils von den Altären verdrängt; man muss zufrieden sein, wenn sie c überhaupt noch vorhanden sind. Im Dom von Piacenza ist z. B. ein prächtiger ehemaliger Altaraufsatz über dem Hauptportal angebracht. d Ein anderer in S. Petronio zu Bologna. (4. Cap. links.)

An den berühmtern Kanzeln dieser Zeit ist das Architektonische in der Regel der Sculptur untergeordnet, ebenso an den Prachtgräbern von Heiligen.

Die übrigen Grabmäler, als einer der ersten Anlässe zur Entwicklung einer neuen Sculptur hochbedeutend, sind in der baulichen Anordnung höchst verschieden. Gemeinsam ist ihnen ein Hauptmotiv, welches in neuern Grabdenkmälern meist ganz übergangen wird, nämlich der Sarcophag. Um und an diesen setzt sich der ganze übrige Schmuck in vielen Variationen an, während im Norden die Grabplatte — gleichviel ob liegend oder stehend — die Grundform bleibt, weil auch Bischöfe und Fürsten insgemein in die Erde gesenkt wurden. Die älteste Weise, den Sarcophag monumental bedeutend

[1] Ausser demjenigen in der Kirche die Reste eines ältern im Klosterhof, von dem genannten Adeodatus.

zu machen, ist seine Aufstellung auf kurzen Säulen, wie z. B. der vermeintliche Sarcophag des Trojaners Antenor in Padua aufgestellt ist; a
man vergleiche auch das bescheidene Grabmal Gregors X († 1276) im b
Dom von Arezzo. — Auch, wenn ich mich recht entsinne, das Grab c
des Cardinals Anchera († 1286) in einer Nebencapelle rechts in S. Prassede zu Rom. — Oder der Sarcophag wird hoch an einer Wand auf Consolen angebracht, welche dann oft prächtig und kraftvoll gestaltet sind; vgl. die Gräber in mehreren älteren Kirchen Venedigs, im Dom von Florenz, im rechten Querschiff von S. Maria novella und im Kreuz- d
gang von S. Croce daselbst u. s. w.

In Padua sind die Grabmäler dieser Art eigenthümlich und nicht unschön aus allen drei Künsten gemischt. Über dem auf Consolen schwebenden Sarcophag, der bisweilen schöne Eckfiguren und eine fein individuelle Portraitstatue aufweist, wölbt sich ein Spitzbogen mit quadratischer Einfassung; auch dieser hat an den Ecken Statuetten, in der Leibung gemalte oder Reliefiguren; die Innenfläche des Bogens aber und seine Füllungen gehören regelmässig der Malerei an, welche die erstere meist mit einer thronenden Maria zwischen Heiligen, oder mit Mariä Krönung u. dgl. geschmückt hat. Ausser dem malerischen Werthe dieser Darstellungen, in welchen sich die paduanischen Giottesken mit mehr Glück und Liebe bewegen, als in den grossen Freskencyclen, ist auch die Sculptur mit ihrem oft sehr kenntlichen pisanischen Nachklang nicht zu verachten. An den beiden stattlichsten Gräbern dieser Art, von Mitgliedern der Fürstenfamilie Carrara, in den Ere- e
mitani (rechts und links von der Thür) sind leider die Malereien verloren gegangen. Wohlerhaltene findet man z. B. in andern Theilen derselben Kirche, sodann im Santo (Durchgang rechts zum ersten f
Klosterhof), im rechten Querschiff des Domes u. a. a. O. g

Ausserhalb Padua's kommen ähnliche, zum Theil recht schöne Gräber vor, z. B. in S. Corona zu Vicenza (Capelle rechts vom Chor); h
sodann in Verona, nur dass hier der Oberbau insgemein wieder die Giebelform annimmt.

Wo antike figurirte Sarcophage vorhanden sind, bedient man sich derselben in einzelnen Fällen und verziert sie mit sonderbaren Zusätzen, wie das Grabmal Savelli im Querschiff von Araceli zu Rom zeigt. i

Endlich werden grössere Architekturen bei wachsendem Gräber-

luxus zur Sitte. Blosse gothische Giebel auf gewundenen Säulchen über dem als Sockel behandelten Sarcophag stehend kommen z. B. a in S. Croce zu Florenz (Querschiff) vor, in Fällen wo statt einer Hinterwand der Durchblick verlangt wurde. Sonst ist die in Mittelitalien mehrmals und in trefflichem Styl vorkommende Gestalt die einer vollständigen gothischen Nische mit einem Gemälde oder Mosaik; unten steht darin der Sarcophag, mit der liegenden Statue des Verstorbenen, zu deren Haupt und Füssen Engel schützend das Leichentuch halten. So an b den beiden schönen cosmatischen Gräbern des Cardinal Consalvo († 1299) in S. Maria maggiore, rechts vom Hauptaltar, und des Bischofs c Durandus in S. Maria sopra Minerva zu Rom [1]). — An den neapolitanischen Gräbern ist insgemein dieses Motiv mit einem der obengenannten in eine nicht eben glückliche Verbindung gebracht; der Sarcophag wird auf Säulen oder statt deren auf Caryatiden (allegorische Tugenden) gestellt, so dass die darauf liegende Statue kaum mehr sichtbar ist; die beiden Engel aber, der geringen Höhe der Nische wegen meist nur klein, machen sich hier mit dem Wegziehen des (steinernen) Nischenvorhanges mehr als billig zu thun. Der Giebel über der Nische hat dann noch seine besondere Ausbildung und seine Statuetten, ja oft noch einen besondern Baldachin, der das Ganze umschliesst. Ausserdem erreicht das bauliche Gehäuse namentlich an den d Angioinengräbern in S. Chiara und S. Giovanni a Carbonara einen ausserordentlichen doch niemals reinen und schönen Reichthum. Diese und das zwar von Giotto aber nicht eben glücklich angeordnete e Grabmal Tarlati im Dom von Arezzo werden bei der Sculptur wieder zu erwähnen sein.

Rom hat seine ältern Papstgräber in Bruchstücken, wobei die bauliche Einfassung durchweg verloren ging, in die Crypta von S. Peter, die Sagre grotte vaticane, verwiesen. Das Grab Gregors VII im Dom von Salerno ist modern; im Dom von Perugia ruht der grosse Innocenz III mit zwei Amtsnachfolgern unterhalb einer bescheidenen Inschrifttafel (im rechten Querschiff). Allein in S. Domenico zu Perugia (linkes Querschiff) ist wenigstens ein Papstgrab ersten Ranges

---

a [1]) In S. Domenico zu Orvieto soll das schöne Grabmal eines Cardinals de Braye von Arnolfo herrühren.

erhalten, dasjenige Benedicts XI († 1304) von Giovanni Pisano: ein prächtiger Innenbau unter einem Baldachin auf gewundenen und figurirten Säulen, alles mit reicher und dabei gemessener Mosaicirung. Ein ebenfalls prächtiges Papstgrab im Cosmatenstyl ist dasjenige Hadrians V († 1276) in S. Francesco zu Viterbo. a

---

Endlich beschliesst Verona den Kreis italisch-gothischer Gräberformen mit den berühmten Denkmälern der Scaliger, bei S. Maria antica. Neben mehrern einfachern zeichnen sich diejenigen des Can Grande (1329), des Mastino II (vor 1351) und des Can Signorio (vor 1375) als Freiarchitekturen aus; das zu Grunde liegende, verschiedenartig ausgebildete Motiv ist der erhöhte Sarcophag mit liegender Statue unter einem Baldachin auf Säulchen, der mit einer Reiterstatue gekrönt ist. Culturgeschichtlich sind diese Gräber eben so merkwürdig als in Betreff der Kunst. Ausserhalb der Kirche, in mehr politisch-monumentaler als in religiöser Absicht von den Gewaltherrschern Verona's noch bei Lebzeiten errichtet, sind sie die Vorstufe jener ganz profanen Reiterdenkmäler, wie sie später von den Venezianern als politische Belohnung für ihre Feldherrn gesetzt wurden. Hier sind die Reiterstatuen noch klein auf dem Gipfel angebracht; das Grab eines Generals und Verwandten der Scala, des Sarego, links im Chore von S. Anastasia (1432), stellt Ross und Reiter schon beträchtlich grösser und als die Hauptsache dar (wovon unten.) — Das übrige Figürliche an den Gräbern der Scaliger, selbst an dem prächtigen des Can Signorio (von Bonino da Campiglione) ist ebenfalls mehr sachlich als künstlerisch wichtig. Die sechs Helden, welche in den Baldachinen des letztern prangen, sind noch als heilige Krieger zu verstehen (die Heiligen Georg, Martin, Quirinus, Sigismund, Valentin und Ludwig IX); wenige Jahrzehnde später wären es schon eher jene unbestimmten römischen Heroen, welche an den Dogengräbern der Lombardi Wache zu halten pflegen.

(Margin letters: b beside line 2, c beside "links im Chore")

Die Ursprünge der modernen Baukunst und Decoration, bei welchen wir dem innern Werthe und den Architekten zu Gefallen etwas umständlicher verweilen wollen, heissen in der jetzigen Kunstsprache die Renaissance. Schon die betreffenden Künstler selbst glaubten an eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur und meinten diesem Ziele wirklich sich zu nähern; in der That aber bekleideten sie nur die von ihnen selbst geschaffenen Compositionen mit den antiken Detailformen. Die römischen Baureste, so grosse Begeisterung ihnen im XV. Jahrhundert gewidmet wurde und so viel reichlicher als jetzt sie auch vorhanden waren, gaben doch für die Lösung der damaligen Aufgaben zu wenige unbedingte Vorbilder. Für mehrstöckige Bauten z. B. war man fast einzig auf die römischen Theater und auf das damals noch vorhandene Septizonium Severi (am Fuss des Palatin) angewiesen, welches letztere denn allerdings einen bedeutenden Einfluss ausübte; für Prachtbekleidung von Mauern fand man nichts Besseres vor als die Triumphbogen. Von irgend einer Unterscheidung der Epochen war noch nicht die Rede: man nahm das Alterthum als Ganzes zum Muster und berief sich auf das Späteste wie auf das Frühste.

Es wird bisweilen bedauert, dass Brunellesco und Alberti nicht auf die griechischen Tempel statt auf die Bauten von Rom stiessen; allein man vergisst dabei, dass sie nicht eine neue Compositionsweise im Grossen, sondern nur eine neue Ausdrucksweise im Einzelnen von dem Alterthum verlangten: die Hauptsache brachten sie selbst mit und zu ihrem Zweck passten gewiss die biegsamen römischen Formen besser.

Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Thür gewartet; in den romanischen Bauten Toscana's aus dem XII. und XIII. Jahrhundert zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gothische Styl dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Grossen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Beziehung. Während man, so zu sagen, unter dem Vorwand des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich, wie oben erläutert wurde (S. 125 ff.), das eigenthümlich italienische Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse, und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Sie wusste dieselbe gar wohl zu würdigen und Michelangelo hat nicht vergebens S. Maria novella „seine Braut“ genannt.

Für das XV. Jahrhundert kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermässige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich decorativen Charakter giebt. Allein die bessern Künstler liessen sich davon im Wesentlichen nicht übermeistern; und dann hat auch diese Verzierungslust selber nach Kräften eine gesetzmässige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert ohne zu verwildern, und ihre Arbeiten erreichen gerade um das Jahr 1500 ihre reinste Vollendung.

Wir können zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen. Die erste reicht etwa von 1420 bis 1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisirt werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; es ist die goldene Zeit der modernen Architektur, welche in den grössten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Decoration erreicht. — Von 1540 an beginnen schon die ersten Vorzeichen des Barockstyls, welcher sich einseitig an die Massen und Verhältnisse hält und das Detail willkürlich als äussern Scheinorganismus behandelt. Auch die allerhöchste Begabung, in einem Michelangelo, Palladio, Vignola, Alessi, Richini, Bernini, hat nicht hingereicht, um etwas

in jeder Beziehung Mustergültiges hervorzubringen; von ihrem unvergänglichen relativen Werth wird weiter die Rede sein.

Es lässt sich voraussehen, dass die Renaissance noch lange in der heutigen Architektur eine grosse Rolle spielen wird. Durch ihren scheinbaren Mangel an Ernst empfiehlt sie sich für jede Art von Prachtbekleidung; man glaubt mit ihr durchzukommen ohne irgend eine Consequenz mit in den Kauf nehmen zu müssen. Ich verkenne daneben nicht die erfolgreiche Bemühung geistvoller Architekten, die Formen der Renaissance zu reinigen, sie namentlich mit der griechischen Profilbildung in Zusammenhang zu bringen. Und wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie unser Jahrhundert bedarf, rückwärts und auswärts gesucht werden soll, so hat dieser Styl, der allein ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiss den Vorzug vor allen andern. Nur suche man ihm zuerst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältniss zum Material; der gewöhnliche Baustein spricht sich eigenthümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichthums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz, und wiederum einen verschiedenen dem Stucco zugemuthet finden; und zwischen all diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig. Äusserst beherzigenswerth bleibt es, dass kein Stoff sich für etwas ausgiebt, was er nicht ist. Es giebt z. B. keine falsche, von Mörtel nachgeahmte Rustica vor den mittlern Jahrzehnden des XVI. Jahrhunderts; wer in den guten Zeiten der Renaissance nur mit Mörtel zu bauen vermag, gesteht es zu und begnügt sich mit der Derbheit der steinernen Fenstergewandungen und Gesimse. Aufgemalte Rustica kommt freilich schon frühe vor, allein dann in rein decorativem Sinne, nicht mit der Absicht zu täuschen. (Ein sehr frühes Beispiel, vielleicht noch aus dem XIV. Jahrhundert, am Palast Conte Bardi in Florenz, via del fosso, N. 187). Sie ist auch ganz anders behandelt als das, was etwa an modernen Häusern von dieser Art (mit Schlagschatten etc.) hingemalt wird.

Einzelne grosse Befangenheiten hängen selbst den florentinischen Baumeistern an. Die Ecken ihrer gewölbten Räume z. B. bedurften entweder gar keiner besondern Form oder aber eines vortretenden Pfeilers, auf welchem dann die von beiden Seiten herkommenden Bogen, die Träger des Gewölbes ruhten; wenigstens eines abschliessenden Pilasters. Statt dessen schlug man oft einen Mittelweg ein und liess einen ganz schmalen Pfeilerrand mit einzelnen Bestandtheilen eines Capitäls aus der Ecke hervorgucken. Ueber die äussere Bekleidung der Kirchen, abgesehen von der Fassade, ist man erst spät ins Klare gekommen. Die Profilirung hat lange den Charakter der Willkür und trifft das Wahre und Schöne mehr durch unbewussten Takt als vermöge eines Systems. In der Behandlung der Kranzgesimse kommen unglaubliche Schwankungen vor. An den venezianischen Bauten geht bisweilen durch die grösste Pracht ein auffallender Mangel an organischen Gedanken hindurch. Das Gefühl für schöne Verhältnisse der Flächen zu einander, für schöne Contraste ihrer Bekleidung (durch Rustica, Pilaster u. s. w.) macht gar oft einer blossen eleganten Einrahmung Platz, die alle vier Seiten mit demselben zierlichen Profil umzieht und sich weiter um nichts kümmert: so z. B. an manchen oberitalischen Bauten, u. s. w.

An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzen Styles: das Unorganische. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Functionen aus, welchen die betreffenden Bautheile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon desshalb nur wenig organische Style vorfinden. Ich glaube indess, dass es eine bauliche Schönheit giebt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen letztere nicht widersinnig gebildet sein, d. h. ihren Functionen nicht geradezu widersprechen: es darf z. B. nicht das Schwere auf das Leichte gesetzt, nicht das constructiv Unmögliche durch künstliche Mechanik erzwungen werden. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit; nun übt offenbar ausser den schönen, strengen Formen auch eine gewisse Vertheilung der Grundflächen (Räume) und Wand-

flächen einen solchen Reiz aus, selbst wenn sie nur mit leidlichen, widerspruchslosen Einzelformen verbunden ist. Ja, es werden Aufgaben gelöst, Elemente der Schönheit zu Tage gefördert, welche in den beiden einzigen streng organischen Stylen, dem griechischen und dem nordisch-gothischen, nicht vorkommen, und sogar nicht vorkommen konnten. Was insbesondere die Renaissance, sowohl die frühere als die spätere, in dieser Beziehung Grosses geschaffen hat, soll im Folgenden kurz angedeutet werden.

Natürlich blieb auch in der Blüthezeit der Renaissance das Beste und Grossartigste unausgeführter Entwurf. Wir erfahren durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen welche die grösste Sehnsucht rege machen, wie Brunellesco einen grossen Palast für die Mediceer, Rosellino eine neue Peterskirche sammt Umgebung und Residenz, Bramante einen neuen Vatican entwarf, zahlloser anderer Projekte der grössten Meister nicht zu gedenken. Die Sammlung der Handzeich-
a nungen in den Uffizien enthält von dieser Gattung wenigstens einiges vom Wichtigsten. Für Architekten, welche mit der oft nur andeutenden Ausdrucksweise des Zeichners, namentlich mit den perspectivischen Halbansichten von Interieurs rasch vertraut sind, hat die Besichtigung derselben einen grossen Werth. Eine facsimilirte Herausgabe des Besten würde sich gewiss lohnen.

Noch eine andere Quelle kann uns das Bild dieses Styles ergänzen helfen. So reich auch eine Anzahl besonders kleinerer Gebäude mit dem heitersten Schmuck ausgestattet ist, deren Venedig vielleicht die zierlichsten enthält, so konnten doch Marmor und Erz nicht alle Phantasien verwirklichen, denen sich die decorative Neigung des XV. Jahrhunderts hingab. Wer auch diese Phantasien kennen lernen will, betrachte die in vielen damaligen Bildern dargestellten Baulichkeiten; sie sind bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch nicht nur oft von grossem Reiz, sondern auch zur Kenntniss des Baugeistes jener Zeit unentbehrlich, wobei nicht zu vergessen ist, dass viele Maler zugleich Baumeister waren. Mantegna und seine ganze Schule ist sehr reich an Hintergründen von Hallen mit Reliefs; von den Ferraresen ahmte ihn Mazzolino hierin mit Übertreibung nach; Pinturicchio

ergiebt durchgängig Vieles, Dom. Ghirlandajo Einiges und Gutes (Chor a
von S. M. novella in Florenz); selbst ein Maler dritten Ranges wie
Domenico di Bartolo verleiht seinen Werken (Fresken im Hospital b
della Scala zu Siena) ein grosses Interesse durch solche Zuthaten.
Sandro Botticelli und Filippino Lippi waren vollends unermüdlich
darin. Vorzüglich aber offenbaren die Fresken des Benozzo Gozzoli
im Campo santo zu Pisa den Geist der Renaissancebauten in reichem c
Masse. Ausserdem möchte ich noch auf die kleinen Legendenbilder
Pisanello's in der Sacristei von S. Francesco de' Conventuali zu Pe- d
rugia aufmerksam machen, welche einen ganzen Cursus idealer Re-
naissance ohne Phantasterei gewähren. In Rafaels Sposalizio (Brera e
in Mailand) findet sich dann ein gesetzmässig schönes Zusammenwirken
der geschichtlichen Composition und des baulichen Hintergrundes, wel-
cher hierauf rasch seinen überreichen Schmuck verliert und in die
Dienstbarkeit des malerischen Ganzen tritt. Daneben scheidet sich
(schon mit Baldassare Peruzzi's Malereien im ersten obern Saal der f
Farnesina in Rom) eine sog. Prospectmalerei als eigene Gattung aus.

Mehrere der grössten Historienmaler haben indess fortwährend
dem baulichen Hintergrund alle Sorgfalt zugewendet, wo der Gegen-
stand denselben irgend zuliess. So vor allem Rafael, welcher schon
wegen der Räumlichkeit der „Schule von Athen" und des „Heliodor" g
den grössten Architekten beizuzählen sein würde. Dann zeigt sich
Andrea del Sarto in seinen Fresken (Vorhalle der Annunziata zu Flo- h
renz) als ein Meister einfach edler Baukunst. Von den spätern sind
die Venezianer in dieser Beziehung am reichsten; Paul Veronese zu-
mal, obschon alle seine Prachthallen das einzige Gebäude der Schule
von Athen nicht aufwiegen. In der Zeit der entarteten Kunst nahm
dieser Bestandtheil der Malerei schon als Hülfsmittel der Illusion einen
neuen, beträchtlichen Aufschwung und unsere bedeutendsten Historien-
maler könnten wohl einen Pater Pozzi, einen Luca Giordano und dessen
Schüler um ihre ungemeine Fertigkeit in der Linien- und Luftper-
spective architektonischer Gründe beneiden.

Sehr edel, obwohl etwas kalt, ist die Architektur in den Bildern
Nic. Poussin's (auch wohl Claude Lorrain's) gestaltet.

Ausser den Gemälden sind auch die Intarsien (eingelegten Holz-
arbeiten) an den Chorstühlen mancher Kirchen sehr belehrend; mit

Vorliebe wurden darin architektonische Ansichten dargestellt, oft von
a reicher, phantastischer Art; die besten vielleicht in S. Giovanni zu Parma. Auch wo die Intarsien geschichtliche Scenen enthalten, sind die baulichen Hintergründe bisweilen wichtig; so an den Chorstühlen
b von S. Domenico in Bologna.

Der erste, welcher nach emsigem Studium der Ruinen Roms, mit vollem Bewusstsein dessen was er wollte, die Bauformen des Alterthums wieder ins Leben rief, war bekanntlich Filippo Brunellesco
c von Florenz (1377—1446). Die Kuppel des Domes, als grösstes mechanisches Meisterwerk alles bisher (1421) geleistete überbietend, ist für die grosse Stylveränderung die sich an Brunellesco's Namen knüpft, wenig bezeichnend; die äussere Decoration an der einzigen Seite des Achtecks, wo sie wirklich ausgeführt ist, rührt von Baccio d'Agnolo her, und die Lanterna ist ebenfalls später. — Arnolfo, der ursprüngliche Baumeister, scheint (S. 142) eine nicht sehr hohe Kuppel beabsichtigt zu haben, welche die drei Arme des Kreuzes nur mässig überragt hätte; erst Brunellesco erhob den Cylinder (sog. Tambour) mit den Rundfenstern und darüber die gewaltige Spitzkuppel. In der Wirkung steht sie tief unter der Kuppel von S. Peter; allein die Vergleichung ist eine ungerechte. Fürs Erste würde sie ohne die abscheulichen Malereien der Zuccheri, mit einer einfachen, dem Organismus folgenden Decoration in heller Färbung *), einen ganz andern Anblick von innen gewähren und nicht mehr einer flachen dunkeln Decke gleichen; sodann ist hier zum erstenmal der Cylinder bedeutend behandelt und eine Aufgabe der Construction gelöst, welche man später sowohl mechanisch überbieten als auch in reichern und freiern Formen ausdrücken konnte, welche aber das erste Mal am schwierigsten war. Brunellesco war zudem auf alle Weise durch Arnolfo's Unterbau gebunden.

d Während des Dombaues begann Brunellesco auch S. Lorenzo (1425). Auf einmal wird die Form einer Basilica oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiste belebt; die Säule erhält wieder ihr

*) Brunellesco selbst beabsichtigte allerdings eine Mosaicirung.

Gebälkstück und ihre antike Bildung, die Bögen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenschiffen schliessen sich die Capellen als niedrigere Nischen reihenweise an, alles mit streng durchgeführter Bekleidung von Pilastern und Gesimsen, dergleichen damals wohl noch an römischen Nischenbauten erhalten war. Die Decke des Haupt- und Querschiffes (wohl nicht mehr die alte) ist flach; über der Kreuzung eine einfache Kuppel ohne Cylinder, welche weislich keinen Anspruch macht, da sie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht beherrschen könnte. Die reichen Rundformen sparte Brunellesco für die Sacristei auf, welche über ihrem Quadrat eine polygone niedrige Kuppel und über dem zierlichen Ausbau für den Altar eine kleine Flachkuppel hat. — Aussen am Oberschiff ein regelmässiges römisches Gebälk über der sonst glatten Mauer; Brunellesco konnte sich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über blosse Mauern hingeführt hatten (Tempel des Antonin und der Faustina). Die Fassade, für welche nach Brunellesco auch Rafael und Michelangelo Entwürfe machen mussten, ist vor lauter grossen Absichten ein Rohbau geblieben. Auch der erste Klosterhof soll nach Brunellesco's Entwurf gebaut sein.

Lange nach Brunellesco's Tode (1470) wurde eine zweite Basilica S. Spirito, nach seinen (wie man glaubt, sehr frei benützten) Zeichnungen begonnen. Hier sind die Capellennischen mit den Nebenschiffen gleich hoch und dafür wie für alles Detail ist Brunellesco kaum verantwortlich zu machen. (Die übertrieben grossen Portalakroterien; das Zusammentreffen zweier Fenster in einer Ecke aussen!) Auch die kleinliche Kuppel mit Cylinder über dem Kreuz (die er an S. Lorenzo vermied) ist vielleicht nicht sein Gedanke; wohl aber die Herumführung der Nebenschiffe um Querbau und Chor, trotz der oft getadelten Zweitheiligkeit der Abschlüsse. Unser Auge ist an Schluss-Intervalle von ungerader Zahl zu sehr gewöhnt, um dieser Freiheit leicht gerecht zu werden; an sich ist der perspectivische Durchblick dieser hintern Theile sehr schön.

Für die ganze Entwicklung der Renaissance von grosser Bedeutung ist die Capelle des Geschlechtes Pazzi, im vordern Klosterhof von S. Croce in Florenz. Die polygone Flachkuppel mit Rundfenstern über dem griechischen Kreuz ist in dieser Gestalt eine Lieblingsform

a von Brunellesco's Nachfolgern geworden. (Giuliano da San Gallo ahmte sie u. a. nach in der Madonna delle Carceri zu Prato.) Höchst anmuthig ist die Vorhalle, ein Tonnengewölbe auf Säulen, in der Mitte durch einen Hauptbogen und eine Kuppel mit glasirten Casset-
b ten unterbrochen. (Sie gab u. a. Ventura Vitoni das Motiv zur Vorhalle der Umiltà in Pistoja.) Obwohl vernachlässigt und unvollendet wird dieses Gebäude, abgesehen von den Reliefs des L. della Robbia, immer als einer der reinsten Klänge aus dem XV. Jahrhundert wirken. (Das Innere schwer sichtbar, da die Pazzi den einzigen Schlüssel besitzen.)

c Als städtischer Zierbau ist die Halle des **Findelhauses** auf Piazza dell' Annunziata (links, von der Kirche kommend) ein wahres Muster anspruchloser Schönheit. Es sollte keine Wachthalle und kein politischer Sammelort, sondern nur ein weiter, sonniger Warteraum sein, der nun mit seiner harmlosen Decoration (den Medaillons mit den Wickelkindern des Luca della Robbia) und seinem einfachen obern Stockwerk die anmuthigste Wirkung macht. (Der Hof wohl nicht von Brunellesco, aber auch nicht viel später.) — Die Halle gegenüber eine Nachbildung von Antonio da Sangallo d. ä. — Ursprünglich von Bru-
d nellesco, aber mehrfach verändert: die Halle auf Piazza S. Maria novella; — dieser und der vorigen wenigstens sehr ähnlich: die ver-
e mauerte Halle an der Via S. Gallo, welche jetzt die Rückseite der Dogana bildet.

Von vollständigen **Klosterhöfen** glaube ich, nach Fantozzi's
f Vorgang, dem Brunellesco den zweiten Kreuzgang von Santa Croce in Florenz mit Sicherheit beilegen zu dürfen. Es ist einer der schönsten der Renaissance, mit vollständig durchgeführten Bogenprofilen und Gesimsen, die Füllungen mit Medaillons; das obere Stockwerk
• flach gedeckt auf Säulen mit trefflichen Consolen. — An Bauten dieser Art gab Brunellesco den Säulen kein Gebälkstück, weil die dünnen und zarten Verhältnisse des Ganzen dadurch übertrieben worden wären und weil die Höhe wohl eine gegebene war.

Wie Brunellesco, allerdings mit reichlichen Mitteln von dem grossen Cosimo ausgestattet, eine ländliche Chorherrnresidenz als
g Villa gestaltete, zeigt die sog. **Badia** am Fuss des Berges von **Fiesole**, eine halbe Stunde von Florenz. (Architekten, welche wenig

Zeit übrig haben, dürfen eher Fiesole selbst als dieses Gebäude übergehen.) Es ist ein unregelmässig schönes, dem Bergabhang folgendes Aggregat von Einzelbauten; ein reizender oblonger Hof, die untere Halle gewölbt, die obere (unvermauert) flach gedeckt; gegen Süden hinaus nach dem Garten eine Halle, deren oberes Stockwerk besonders schöne Consolen über den Säulen hat; die übrigen Räume unten sämmtlich gewölbt mit Wandcapitälen oder Consolen: — nur einfach entwickelt und ohne die Verfeinerung der letzten Zeiten des XV. Jahrhunderts aber rein und schön erscheint das Decorative, wie z. B. die Kanzel im Refectorium und der Brunnen in dessen Vorsaal; — die Aussenmauern durchgängig glatt und nur mit den nothwendigsten Gliederungen versehen. — Die Kirche, an deren Fassade ein Stück a des ältern Baues im Styl von S. Miniato beibehalten ist, bildet ein einschiffiges Kreuz mit Tonnengewölben, über der Kreuzung selbst mit einem Kuppelsegment; Alles ist mit absichtlichster Einfachheit behandelt; die Nebencapellen öffnen sich als besondere Räume mit besondern Pforten gegen das Langschiff; das Äussere ist glatt mit wenigen Wandstreifen und sparsamen Consolen; die ganze Kirche einzig schön in ihrer Art. (Vgl. S. 86, c. 110, c.)

Endlich entwarf und begann Brunellesco den Palazzo Pitti b (fortgeführt von L. Fancelli, der Hof von Ammanato, die Vorbauten aus neuer Zeit; das Innere durchgängig später eingetheilt als die Fassade). Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel grössern, hat dieser Palast den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem ansteigenden Erdreich und seine wirklich grossen Dimensionen begünstigen diese Wirkung, im wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältniss der mit weniger Abwechselung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man frägt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen, allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte? — Die einzige grosse Abwechselung, nämlich die Beschränkung des obersten Stockwerkes auf die Mitte, wirkt allein schon colossal und giebt das Gefühl, als hätten beim Vertheilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt. (Man vergleiche z. B. die beträchtlich grössere Fassade des c Palastes von Caserta zwischen Capua und Neapel, von Vanvitelli.)

Aber Brunellesco verstand auch den reizvollsten Zierbau, wie der a Pal. Quaratesi (ehemals Pazzi, Via del Proconsole, N. 476) beweist. Die Fenster der Fassade und des auf Bogenhallen ruhenden Hofes sind mit Laubwerk eingefasst, die Bogenfüllungen mit Medaillons verziert, welche antike Köpfe enthalten; Rustica nur am untern Stockwerk, dessen Aussenseite offenbar einem ältern Bau angehört. Die Capitäle im Hof mit Delphinen und Candelabern.

Von den antiken Capitälen hat Brunellesco mit Vorliebe die einfachern Formen der korinthischen und der Composita-Ordnung nachgeahmt, und zwar in eigenthümlicher Umgestaltung; für die obern Stockwerke brauchte er die ionische, freilich nach sehr geringen römischen Vorbildern, worin der Missverstand überwogen haben muss. Von dem vollständigen korinthischen Capitäl hatte er einen nur mangelhaften Begriff und bildete z. B. die Stengel der Mitte ebenso zu Voluten aus wie die der Ecken. (Cap. Pazzi, Findelhaus, selbst S. Lorenzo[1]).

Was Brunellesco angefangen hatte, führte der Florentiner Michelozzo weiter, nicht mit bahnbrechenden, genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verstand und Geschick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältniss zu den vorhandenen Mitteln. Er erb baute den gewaltigen Palazzo Riccardi (damals Medici) und stufte dabei zum erstenmal die Rustica nach Stockwerken ab, vom Rohern zum Feinern. Wohl sehen die zierlichen Fenster der zwei obern Stockwerke etwas gedrückt aus zwischen dem ungeheuern Quaderbau des Erdgeschosses und dem grossen Hauptgesimse; wohl sieht man den Baumeister bei der Behandlung des erwähnten Hauptgesimses schwanken und irre gehen sowohl in den Formen als in der Dimension; allein ohne diesen Palast hätten Bern. Rosellino und Benedetto da Majano später die ihrigen nicht zu Stande gebracht. Der Hof mit seiner Säulenhalle, den beiden Gesimsen drüber und den rundbogigen Fenstern der obern Stockwerke ist das Vorbild für zahllose Hofbauten des XV. Jahrhunderts geworden.

* [1]) Das angefangene Polygon bei den Angeli (Camaldulenserkloster) in Florenz ist eine formlose Ruine geblieben.

Michelozzo selbst bildete den vordern Hof des Palazzo vecchio ähnlich, nur mit Ausnahme der stärkern untern Stützen (deren Stuccoverzierung übrigens sammt dem ganzen Arabeskenwerk der Gewölbe erst vom Jahr 1565 ist). a Der Hof des Pal. Corsi (ehemals Tornabuoni, unweit Pal. Strozzi) hat unten eine sehr geräumige Säulenhalle (Composita) mit stark überhöhten Bogen, dann ein Gesimse mit Medaillons und Fenster, endlich oben eine offene Halle (korinthisch). b Die Villa Ricasoli bei Fiesole zeigt nur noch in ihrer S. Michaelscapelle, c die nahe Villa Mozzi nur noch in ihrer allgemeinen Anlage d die Erfindung Michelozzo's; in der letztern hat die hübsche untere Halle eine viel spätere Bekleidung.

Die Klosterbauten Michelozzo's sind einfach und zeichnen sich neben denjenigen Brunellesco's auf keine Weise aus. In S. Croce e gehört ihm das (völlig schlichte) Noviziat, der Gang bei der Sacristei (mit stattlichen halbgothischen Fenstern) und die an dessen Ende gelegene Capelle Medici. Im Dominicanerkloster S. Marco sind von f ihm beide Kreuzgänge und mehrere Treppen nebst der Sacristei, bei deren Bau er sich gewiss mit sehr Wenigem behelfen musste.

Da im Ganzen die von Michelozzo ausgebildete Bauweise ihre Herrschaft in Florenz sehr lange behauptete, so wollen wir eine Anzahl Bauten, deren Urheber nicht genannt werden, gleich bei diesem Anlass aufzählen. — Von Klöstern erinnert das sehr einfache Monte g Oliveto (vom Jahr 1472, vor Porta S. Frediano) am unmittelbarsten an des Meisters Styl; die Kirche wiederholt das Motiv seiner Sacristeien und Capellen in grösserm Massstabe: Kreuzgewölbe auf Wandconsolen und ein Chorraum mit niedriger Kuppel; der ionische Klosterhof ist wohl etwas neuer. — Die Klosterbauten der Badia, besonders der h vordere vermauerte Säulengang mit zwei trefflichen Capellen und ein hinter der Sacristei gelegener reizender kleiner Hof mit gewölbter ionischer Doppelhalle scheinen von zwei verschiedenen Architekten herzurühren. — Von mehrern Meistern, deren aber keiner genannt wird, sind die vier Höfe der sehr sehenswerthen Certosa, eine starke halbe i Stunde vor Porta Romana; der zweite ist eine der reizendsten kleinen Doppelhallen; der vierte oder Gartenhof liefert den merkwürdigen

Beleg, wie sehr bisweilen auf Bemalung der architektonischen Glieder
mit Arabesken (hier weiss auf braun) gerechnet wurde. Die (neuere)
a Hauptkirche selbst gering und ungeschickt. — Vom Anfang des XVI.
Jahrhunderts der kleine Hof des Scalzo (unweit S. Marco), phantasievoll in wenigen Formen durch die blosse Stellung der Säulen. —
b Ein anderer artiger kleiner Hof als Eingang der Confrat. di S. Pietro
c martire (unweit der Annunziata, selten offen). — Ein Klosterhof bei
d S. Girolamo 1528. — Baulich nicht bedeutend die beiden Höfe von Ognissanti; in den vordern ragt das linke Querschiff der Kirche auf
e gothischen Bogen malerisch herein. — Die drei kleinern Höfe von
S. Maria novella, aus verschiedenen Zeiten des XV. Jahrhunderts. —
f Der zweite Klosterhof al Carmine (1490), unten gewölbt, oben mit
flachem Gebälk auf Consolen, beide Stockwerke ionisch. — Aus dem
g XVI. Jahrhundert die jetzige Gensdarmerie, ehemals Kloster S. Ca-
h terina, auf Piazza S. Marco. — Die Kirche San Felice, vielleicht von
i Michelozzo selbst. — Die zierliche Sacristei von S. Felicita (1470),
k mit besonders hübschem Chörchen. — Der schöne Vorhof der Annunziata, möglicher Weise von dem ältern Antonio San Gallo (s. unten), von welchem der mittlere Bogen an deren Aussenhalle herrührt. (Der Rest dieser Aussenhalle erst seit 1600 von Caccini.)

Von **Palästen** und Privatgebäuden [1]) dieses Styles sind hier zu
l nennen: Pal. Giugni-Canigiani (Via de' Bardi N. 1333) mit einem Hof

---

[1]) Der Verfasser kennt die Landhäuser um Florenz nicht genau genug, um sie hier dem Styl nach einreihen zu können. (Villa Michelozzi auf Bellosguardo hat wenig Altes mehr an sich.) Immerhin muss er den Architekten die Wanderungen vor sämmtlichen Thoren der Stadt in möglichst weitem Umkreis dringend anempfehlen. Von den stattlichen (nur ausnahmsweise prachtigen) Villen bis zum Bauernhause herab werden sie hier eine Fülle **ländlich-schöner** Baugedanken antreffen, die eben nur in der Heimat der modernen Baukunst so beisammen sind. Was in der römischen Umgegend vorhanden ist, zeigt theils mehr den schloss- und palastartigen Charakter, theils mehr bäurische Formlosigkeit. Die Gebäude um Neapel sind bei oft grossem malerischem Reiz insgemein klein und formlos, diejenigen um Genua auffallend städtisch. Die Villen der Venezianer an der Brenta, zum Theil Anlagen des Palladio, sind dem Verfasser nur aus Abbildungen bekannt. — Florenz allein möchte in seiner Umgebung mehr **praktisch** Anregendes in dieser Gattung besitzen als das ganze übrige Italien. Doch muss auch den Villen in der

auf ältern Pfeilern, welche zum Theil Würfelcapitäle tragen; die Treppe mit ihrem Geländer von ionischen Säulchen gewährt einen malerischen Anblick. (Der Ausbau gegen den Garten XVI. Jahrhundert.) — Der
einfach malerische Hof von Pal. Cerchi (borgo S. Jacopo N. 1762). — a
Derjenige von Pal. Casamurata (Via delle Pinzochere, N. 7717). — b
Aus späterer Zeit und sehr stattlich: Pal. Magnani, ehemals Ferroni c
(Via de' Serragli N. 2797). — Etwa gegen 1500: der Hof des Pal.
Cepperello (Corso, N. 814) mit weit gespannten dünnen Bogen auf d
Composita-Säulen und zartem Detail. — Ungefähr aus derselben Zeit
der Hof des Pal. Incontri (Via de Pucci N. 6118). — Ebenso Pal. e
Ginori (Via de' Ginori N. 5145), dessen Aussenseite schon dem unten f
zu nennenden Pal. Guadagni entspricht [1].

Die im Ganzen vorherrschende Form ist: Säulenbau um den Hof oder um einen Theil desselben; an der Wand Consolen, in deren Bildung jeder Architekt neu zu sein suchte; an einer Seite des Hofes ein vorgewölbter Gang im ersten Stock; die Gesimse, eines über den Bogen und eines unter den Fenstern, sehr mässig; ihr Zwischenraum oft mit Medaillons, Wappen u. dgl. verziert und ebenso auch die Bogenfüllungen über den Säulen; die Fenster der obern Stockwerke bis zu Anfang des XVI. Jahrhunderts fast durchgängig halbrund; die Treppen mit Tonnengewölben und fortlaufenden Gesimsen; alle Ausläufe von einzelnen Gewölbekappen durch das ganze Gebäude auf Consolen gestützt. (Dies gilt auch von den Klosterbauten). Durchgängig ist das Bedeutende mit mässigen Mitteln geleistet.

Als einzelnes kleines Prachtgebäude ist hier einzuschalten die strengschöne Grabcapelle des Cardinals von Portugal († 1459), von Anto- g

Brianza und um Varese (nördlich von Mailand) im Ganzen ein schöner, echt ländlicher Styl zugestanden werden. Es ist überhaupt ein Irrthum zu glauben, dass die malerische Bauweise in Italien südwärts unbedingt zunehme; die subalpinen Thäler und Ortschaften enthalten schon Manches, das südlich nicht mehr schöner und nicht häufig so schön vorkömmt.

[1] Der alte unvollendete Palast in der Via delle Terme, vorgeblich von Brunellesco begonnen, ist erst im vorigen Jahrhundert zum Palazzo del Commune gemacht worden.

nio Rosellino, welcher sonst vorzüglich als Bildhauer berühmt und von dem gleichnamigen Bernardo (s. unten) zu unterscheiden ist.

Noch ganz der frühern Renaissance gehört auch der grosse Florentiner Leon Battista Alberti an (geb. 1398). Er ist der erste encyclopädische Theoretiker der italienischen Kunst, ausserdem aber auch einer der ersten Architekten seiner Zeit. Sein wichtigstes Ge-
a bäude, die Kirche S. Francesco in Rimini, eigentlich nur Ausbau einer gothischen Klosterkirche, deren Bogen im Innern er bloss im neuen Styl überkleidete, zeigt in der Fassade und in den Aussenseiten höchst originelle und (soweit sein Bau reicht) eigenthümlich schöne
b Formen. In Mantua ist am S. Andrea noch die von ihm angegebene Grundform, namentlich in der edeln Vorhalle, doch nur mit grossen
c Veränderungen erhalten. In Florenz rührt der grosse runde Chorbau der Annunziata von ihm her (durch totale Verkleidung und Vermalung im Barockstyl unkenntlich gemacht; doch mögen die gewölbten untern Capellen sich von jeher unschön mit dem grossen Rund geschnitten haben; die Kuppel ohne Lanterna). An der reich-
d incrustirten Fassade von S. Maria novella musste er sich einer schon begonnenen gothischen Decoration anschliessen, deren sehr leise Gliederung ihm jeden nachdrücklichen plastischen Schwung verbot und ihn zum Ersatz durch Mosaicirung nöthigte: am untern Stockwerk ist die ungemein schöne mittlere Thür mit dem cassettirten Bogen von ihm; im obern Stock gab er das erste bedenkliche Beispiel jener falschen Vermittelung mit dem untern mittelst verzierter Voluten, wahrscheinlich weil ihm die von beiden Seiten angelehnten Halbgiebel (die er doch in Rimini brauchte) zu der sonstigen decorativen Haltung des Ganzen zu strenge schienen. Sein schönstes Bauwerk in Florenz,
e der Pal. Ruccellai (Via della vigna nuova), zeigt zum erstenmal die später so beliebt gewordene Verbindung von Rustica und Wandpilastern in allen drei Stockwerken; auch die dreibogige Loggia gegenüber ist von ihm. Im Auftrag derselben Familie errichtete Alberti
f 1467 in der nahen Kirche S. Pancrazio (jetzt Lotteriegebäude) den köstlichen kleinen Zierbau des „heiligen Grabes“. An Pal. Stiozzi-

Ridolfi (Via della Scala 4317), ehemals auch der Familie Rucellai a gehörig, scheint von Alberti's Bau nichts Bedeutendes mehr erhalten.

Ehe weiter von der florentinischen Architektur die Rede sein kann, müssen wir einen Blick auf Siena werfen, dessen Bauten gerade für die Zeit von 1450 an besonders bezeichnend sind. Ich schreibe das Folgende nur für geübte Augen, denn wem nur riesenhafte Massen oder decorativer Reichthum einen Eindruck machen, für den ist in Siena ausser dem Dom überhaupt nicht viel zu geniessen. Ganz besonders entzieht sich die mässige Frührenaissance an kleinen Bauten dem flüchtigen oder abgestumpften Blick.

Es sind hauptsächlich die Baumeister des Aeneas Sylvius Piccolomini (Pius II), welche die Heimath des Papstes und deren Umgebung zu verschönern unternahmen: Cecco di Giorgio[1]) von Siena und Bernardo Rosellino von Florenz; der letztere hatte schon für Nicolaus V bedeutende Aufträge ausgeführt. Beide gemeinschaftlich schufen das alte Corsignano (seitwärts von der Strasse von Rom nach Siena, einige Miglien östlich von Torrenieri und S. Quirico), zu Pienza, zur „Stadt des Pius" um; dort sollen noch ein grösserer b

[1]) Romagnoli, der die sienesische Kunstgeschichte aus den Urkunden kannte, unterscheidet einen Maler und Decorator Francesco di Giorgio um 1460 (welchem die Vollendung der vorgebauten Capelle am Pal. pubblico, einige Ornamente in S. Francesco und die Gemälde in der Academie angehören) von dem berühmten Baumeister Cecco di Giorgio Martini, den er bis ins XVI. Jahrhundert leben lässt. — Milizia nennt den berühmten Baumeister Francesco und setzt dessen Lebenszeit in die Jahre 1423—1470, wonach ihm wichtige sienesische Bauten nicht mehr angehören könnten. Rumohr (Ital. Forschungen II, S. 177 ff.) lässt den Francesco di Giorgio nur als Festungsbaumeister gelten und erkennt sonst einzig den herzoglichen Stall zu Urbino als dessen Werk an. Alle übrigen Gebäude, welche demselben in Pienza, Siena u. a. a. O. zugeschrieben werden, seien von Bernardo Rosellino, welchem insbesondere „ein feiner Sinn in der allgemeinen Anlage und vornehmlich in der Zusammenstellung ganzer Gebäudegruppen" vindicirt wird. Für den Palast zu Urbino werden ein Dalmatiner Luciano und der unten vorkommende Baccio Pintelli als Architekten genannt. — Ich bin oben im Text den Annahmen Romagnoli's gefolgt ohne desshalb zwischen ihm und Rumohr entscheiden zu wollen.

Palast, eine Bischofswohnung, die Kirche und die Hallen des Platzes
eine vollständige Baugruppe edler Frührenaissance darstellen. Leider
kann der von Rom Abreisende aus bekannten Gründen nur mit un-
verhältnissmässigen Opfern seine Etappen selber bestimmen und so
wird Pienza selbst bei mehrmaligen Reisen dem Kunstfreund in der
Regel entgehen. Ähnlich verhält es sich mit Urbino, wo Cecco di
a Giorgio den berühmten Herzogspalast baute. Von Rosellino werden
eine Anzahl Bauten in der Mark Ancona nahmhaft gemacht.

b In Siena ist von Rosellino der Palast Nerucci; als Cecco's
c Hauptwerke erscheinen die Paläste Piccolomini (jetzt del Governo)
d und Spannocchi (alles 1460—1472). Der gemeinsame Styl dieser
Bauten beruht noch auf dem mittelalterlichen Fassadenprincip und
die antikisirende Verzierung (Gesimse, Consolen, Eierstäbe u. s. w.)
ist nichts weniger als rein gehandhabt; allein Brunellesco hatte das
Gefühl für schöne Verhältnisse der Stockwerke geweckt und Miche-
lozzo (an seinem Pal. Riccardi in Florenz) eine gesetzmässige Abstu-
fung der Rustica, der Fenster und der Gliederungen zum erstenmal
durchgeführt und diese Fortschritte eigneten sich die Sienesen für
ihre Bauten an. Der Charakter einer ernsten Pracht wird wohl selten
in so mässigen Dimensionen so bedeutend erreicht worden sein. Nichts
Einzelnes, z. B. keine mittlere Loggia, drängt sich vor; das ganze
wirkt gleichmässig imposant; der Moment, da das Schloss zum Palaste
wird, drückt sich hier eigenthümlich schön aus. (Der ehemals reizende
Hof des Pal. del Governo ist schon lange etwas verbaut.)

Cecco wusste sich auch kleinern Aufgaben anzupassen und er-
e scheint dann für die jetzige Architektur besonders lehrreich. Der Pal.
della Ciaja (jetzt Costantini, wenn ich richtig gehört habe), der nur
ein elegantes Privathaus sein sollte, ist ohne Rustica, mit einfach zier-
lichsten Gesimsen und Fensteraufsätzen und edler Pforte eines der
f liebenswürdigsten Gebäude von Siena; der Pal. Bandini-Piccolo-
mini (von Backstein mit steinernen Einfassungen) kann vollends als
kleines Renaissancehaus im vorzugsweisen Sinne gelten. — In der
g Loggia del Papa (1460) gab sich Cecco seiner Neigung für dünne,
zarte Bogen von weiter Spannung über die Gebühr hin; ebenso zei-
h gen seine beiden einfachschönen Klosterhöfe bei S. Francesco, wie
er im Gewölbebau um jeden Preis (noch mehr als Brunellesco) den

Eindruck des Leichten und Schwebenden hervorzubringen strebte. — Der Palazzo del Magnifico ist der Lage wegen etwas formlos; den a Pal. de' Diavoli (vor Porta Camollia) kenne ich nicht. — Von den b Kirchen soll die Osservanza (½ Stunde vor Porta Ovile) ganz von c Cecco erbaut sein; in der Stadt gehören ihm die köstlichen kleinen Fassaden von S. Caterina und Madonna delle Nevi an. Die d Sacristei im Carmine kenne ich nicht.

Das Kirchlein Fontegiusta — zwölf Kreuzgewölbe von vier e Säulen und acht Wandsäulen gestützt, mit einem obern Stockwerk, das innen nicht sichtbar ist — rührt von Franc. Fedeli aus Como (1479) her. — In Cecco's spätern Jahren war vielleicht der junge Baldassare Peruzzi sein Schüler.

Von irgend einem trefflichen Meister gegen 1500 muss die Decoration des obern Oratoriums in S. Bernardino herrühren. Pilaster, f Friese und Flachdecke gehören zum Geschmackvollsten der Blüthezeit. — Die Decoration im untern Raum von S. Caterina etwas später g und nicht mehr so rein.

Das Resultat zu ziehen aus der speciell toscanischen Palastbaukunst war indess nicht den Bauherren von Siena, sondern dem Florentiner Benedetto da Majano bestimmt. Nach seinem Entwurf (ob noch bei seinen Lebzeiten, ist ungewiss) begann 1489 der Bau des Palazzo Strozzi. Mit Ausnahme des ausser aller Linie stehenden h Pal. Pitti ist dieses majestätische Gebäude die letzte und höchste Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den blossen Contrast in der Flächenbehandlung erreichen kann. Dieser Contrast ist hier ohne Vergleich glücklicher gehandhabt und die Fenster zu den Flächen besser vertheilt als am Pal. Riccardi; das weltberühmte Kranzgesimse (nur an der hintern Seite und an einem Theil der Nebenfassaden ganz ausgeführt) und der bei aller Enge und Tiefe doch schöne Hof wurden später nach Cronaca's Entwurf hinzugefügt.

Es folgte das ältere Brüderpaar Giuliano und Antonio di San Gallo, deren Ruhm durch die ausgebreitetere Thätigkeit ihres Neffen, des jüngern Antonio, mit Unrecht etwas in den Schatten geräth. Dem

Giuliano werden wir in Rom wieder begegnen; Florenz besitzt von ihm
a den noch in seiner Vermauerung reizenden Klosterhof von S. Maria Maddalena de' Pazzi (wunderlich ionisch[1]) mit geradem Gebälk, die
b rundbogigen Haupteingänge ausgenommen) und den Pal. Gondi (Piazza S. Firenze). Die Fassade desselben giebt das florentinische Princip in anspruchloser Gestalt wieder: das Erdgeschoss hat starke, das mittlere schwache, das oberste keine Rustica; die Fenster sind einfach rundbogig und lassen bis zu den Gesimsen einen weiten und bedeutend wirkenden Raum übrig. Der Hof mit seinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe ist vielleicht der eleganteste dieses Styles; die Capitäle sind von reicher, wechselnder Bildung und die Gesimse
c fein profilirt. Ungleich einfacher und nur durch Vermuthung dem Giuliano zugeschrieben: Pal. Antinori. — In Prato erbaute Giuliano
d die kleine Madonna delle Carceri, welche allein schon den Ausflug dahin reichlich lohnen würde; ein griechisches Kreuz, aussen nur einfach (und sehr unvollständig) mit Marmor incrustirt; in der Mitte eine niedrige Kuppel mit zwölf Rundfenstern; die vier Arme mit Tonnengewölben; das innen rings herumgehende Hauptgesimse hat einen glasirten Fries, weisse Festons und Candelaber auf blauem Grunde; die Wände mit zierlichen Eckpilastern. — (Die mediceische
e Villa Poggio a Cajano soll ebenfalls noch erhalten sein.)

In Giul. da San Gallo's Styl scheint mir auch der Hof des Pal.
f Fossi in Florenz (Via del Fosso, N. 8020) mit seinen ebenfalls abwechselnden und sehr zierlichen Capitälen entworfen zu sein; doch ist kein Grund vorhanden, denselben dem Meister selbst beizulegen.

Der ältere Antonio di San Gallo lebte weit in das XVI. Jahr-
g hundert hinein und sein einziges Hauptgebäude, die Madonna in Monte Pulciano, gehört schon dem ganz entwickelten Styl an. Es ist die Madonna delle carceri seines Bruders auf einer erhöhten Stufe; mit sehr erhöhter Kuppel; in den vordern Ecken des griechischen Kreuzes erheben sich zwei Thürme (nur der eine ganz ausgeführt), und zwar getrennt von der Kirche; sie sollten dieselbe nicht beherrschen, sondern nur den Eindruck verstärken; ihre Höhe ist derjenigen der Kuppellaterne nicht ganz gleich; ihr Organismus besteht

[1]) Nach Massgabe eines in Fiesole gefundenen antiken Capitals.

aus scharf vortretenden Pilastern an den Ecken und Säulenstellungen an den Wänden: das Äussere der Kirche selbst hat bloss Eckpilaster. Innen: Tonnengewölbe mit Rosettenbändern, die Kuppel durch eine sehr schlanke und enge Stellung korinthischer Säulen im Cylinder vorbereitet. Ein halbrunder Ausbau am hintern Kreuzarm enthält die (ovale) Sacristei. — In derselben Stadt soll auch der Palast des Car- a
dinals del Monte, in San Sovino (wo Antonio später lebte) der Palast des Cardinals von Santa Prassede und mehr als eine Kirche von Antonio's Erfindung sein. In Cortona wird ihm, wenn ich nicht irre, der Dom [1]) b
zugeschrieben, eine einfach edle Basilica, welche ihr Tonnengewölbe über dem Mittelschiff wohl erst in späterer Zeit erhalten hat. — Wenn in Arezzo die Kirche dell' Annunziata dieselbe ist, welche bei Kunst- c
historikern Madonna delle lagrime heisst, so rührt auch diese herrliche Kirche grossentheils von Antonio her und zwar in diesem Fall aus seiner frühern Zeit. Das Äussere ist Rohbau geblieben: im Innern scheidet sich ein von Säulen getragener Vorraum höchst malerisch aus; dann folgt die dreischiffige Pfeilerkirche mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben; endlich über dem Kreuz die niedrige Kuppel. Die Capitäle an den Pfeilern sehr zierlich mit Delphinen und Masken; alles übrige Detail einfach.

Endlich giebt als sicherer Bau Antonio's die erhaben über dem d
Abgrund thronende Veste von Cività Castellana.

Hier muss eine ganz eigenthümliche Erscheinung eingeschaltet werden. Als sich die Renaissance von dem alten, rituellen Langbau nicht mehr gebunden hielt und sich ihrem freien Schönheitssinn überliess, als man von dem Kirchenbaumeister vor Allem ein schönes und phantasievolles Gebäude verlangte, da schuf (um 1509) ein sonst wenig

[1]) Nach Andern wäre mit der „Madonnenkirche", die er für Cortona entworfen, nicht der Dom, sondern die kleine Madonna del Calcinajo gemeint, und auch e
diese wäre nicht nach seinem Entwurf ausgeführt, sondern das jetzige Gebäude (am Fusspfad von Camugia nach Cortona hinauf) wäre noch das 1485 von Francesco di Giorgio begonnene. Es sieht indess mehr dem XVI. Jahrhundert ähnlich.

a bekannter Architekt in Pistoja, **Ventura Vitoni**, die Kirche **Madonna** dell' Umiltà. Das Achteck, welches gleichzeitig Cronaca und Bramante nicht mehr für Baptisterien, sondern für Sacristeien anwandten, ist hier in bedeutender Grösse, mit einer eleganten Innenbekleidung korinthischer Pilaster und zierlicher Fenster, zum Hauptraum einer Kirche geworden, die nur leider erst in später Zeit (durch Vasari) ihre Kuppel erhalten hat, dunkel wie die florentinische. (Vitoni's Kuppel hätte vielleicht derjenigen von S. Maria delle Grazie zu Mailand ähnlich werden sollen.) Ausserordentlich fein und edel ist besonders die Vorhalle gedacht, zwei Tonnengewölbe und in der Mitte eine kleine Kuppel, über einer Pilasterarchitektur, unten herum Sockel und Sitze von Marmor. Die äussere Incrustation fehlt oder
b ist ärmlich modern. — Von demselben Baumeister das einfach niedliche Kirchlein S. Giovanni della Monache in Pistoja.

Den Beschluss der toscanischen Frührenaissance macht der schon
c öfter genannte **Cronaca** (1454—1509). Die Vollendung des **Pal. Strozzi** durch das schöne Gesimse, dessen Formen er nach einem in Rom gefundenen Fragment in vergrössertem Massstab bildete, war in doppelter Beziehung ein Ereigniss: in Beziehung auf die Form, die hier zum erstenmal das römische Vorbild mit ganzem vollem Ernst nachahmte; sodann in Beziehung auf die Verhältnisse. Hatte man bisher geschwankt, ob das Kranzgesimse bloss im Verhältniss zum obersten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden sei, hatten viele florentinische Paläste durch das weit vorragende Dach mit seinen consolenartig abgestuften Balken das Kranzgesimse geradezu ersetzt oder gleichsam für unnöthig erklärt, so wurde hier ein Muster hingestellt, dessen grandioser und wohlthuender Wirkung sich kein Auge entziehen konnte. Sein Verhältniss zur Höhe und Form des Baues ist an sich ein rein willkürliches, weil seine Bildung das Resultat eines ganz andern Ensemble ist, nämlich irgend einer altrömischen Säulenhalle, die zu diesem Gesimse bei weitem nicht so hoch sein dürfte als der Palast Strozzi; gleichwohl wirkt es schön und richtig zu dieser Art von Wandfläche.

Cronaca behandelte aber auch andere Gattungen von Gebäuden mit feinem Sinn. So sollte Pal. Guadagni (Piazza S. Spirito N. 2086) nur ein stattliches florentinisches Haus werden und erhielt diesen Charakter rein und vollständig. Der Quaderbau beschränkt sich auf das Erdgeschoss, die Ecken und die Fenstereinfassungen; mit bescheidenen Mitteln ist die Abstufung der Stockwerke trefflich durchgeführt; das oberste ist eine offene Säulenhalle, welche das weit vorgeschrägte Dach trägt. — Der Hof trefflich in der Art des Giul. da S. Gallo; an der Treppe schon der strengere Organismus, wie wir ihn bei Baccio d'Agnolo werden ausgebildet finden. — Die Sacristei von S. Spirito ist ein höchst reizender Zierbau; achteckig, unten mit Nischen, die Wände mit Pilastern eingefasst (doch so, dass die Ecken selbst frei bleiben); viereckige Fenster an den Oberwänden, runde in den Lunetten, über welchen die einzelnen Kappen der Kuppel beginnen. — Wiederum von einer ganz andern Seite zeigt sich Cronaca in der Kirche San Francesco al Monte (vor Porta S. Miniato), welche Michelangelo „das schöne Landmädchen" zu nennen pflegte. Es ist die einfachste Bettelordenskirche, deren Dachstuhl selbst bis ins Chor hinein sichtbar ist; schlichte Pilaster trennen unten die Capellen, oben die Wandflächen um die Fenster, — allein gerade in dieser absoluten Schmucklosigkeit treten die reinen Verhältnisse ernst und bedeutend hervor. — Ob zu dem Umbau des Klosters der Annunziata, welcher diesem Meister zugeschrieben wird, auch der vordere Kreuzgang und die Sacristei gehört, weiss ich nicht anzugeben; beide bieten keine Formen dar, die nicht schon seit Michelozzo vorkämen.

Hier müssen wir auch den grossen Bildhauer Andrea (Contucci da Monte) Sansovino († 1529) anschliessen, wegen eines köstlichen kleinen Baues, der dem Charakter nach eher noch dem XV. Jahrhundert angehört als dem XVI., in welchem er errichtet wurde. Es ist dies der oblonge Durchgang zwischen der Kirche und der Sacristei von S. Spirito in Florenz; sechs Säulen auf jeder Seite, vor der Wand stehend, tragen ein Tonnengewölbe; dass sie der (sehr reichen) Cassettirung desselben nicht entsprechen, benimmt dem Ge-

bäude seinen wesentlich malerischen Werth nicht. — Was in Monte Sansovino noch von Andrea vorhanden sein mag, ist mir nicht näher bekannt. Wir werden ihm als Decorator wieder begegnen.

---

a In Pisa ist der Hof der Universität ein einfach schöner Klosterhof der frühern Renaissance, in der Art des Brunellesco: unten Bogenhallen, oben Säulen mit Holzgebälk, die nur ihre ehemaligen Consolen nicht mehr über sich haben. Beide Ordnungen ionisch; das mittlere Gesimse sehr zart. Dass Pisa, beiläufig gesagt, von da an im Gefolge von Florenz mitgeht, hat seinen Grund in der politischen Abhängigkeit seit Anfang des XV. Jahrhunderts. Die politische und die geistige Hegemonie der Florentiner setzte sich zu gleicher Zeit durch.

b Die Trovatelli, auf dem Wege nach dem Dom; wenige, aber schöne und originelle Fenster und eine zierliche Rundbogenthür. Mitte des XV. Jahrhunderts.

c Der Hof des erzbischöflichen Palastes, etwa vom Ende des XV. Jahrhunderts, zeigt eine Übertragung des Klosterhofbaues Brunellesco's in den weissen Marmor und in grössere Verhältnisse. Die obere Ordnung hatte indess ehemals gewiss Consolen und Gebälk von Holz: erst später wurden die Säulen mit Marmorpfeilern eingefasst, mit einem Marmorgebälk bedeckt und ihre Zwischenräume mit Fenstermauern geschlossen. (Der Aussenbau tüchtig modern.)

d Die beiden Klosterhöfe von S. Francesco sind von der stattlichen Art dieser Zeit.

e Ein Privatgebäude (Casa Toscanelli) in der mit Hallen versehenen Strasse Borgo wird wenigsten den Architekten von selbst in die Augen fallen. Auf einer Bogenhalle von fünf Säulen ruhen zwei Stockwerke in Backstein mit Fenstern im Halbrund. Die Gesimse, Archivolten etc. einfach und zart; es ist nicht möglich mit Wenigerem einen so bedeutenden Eindruck hervorzubringen als hier geschieht. Allerdings ist Raum und Stoff nicht gespart.

In Lucca ist der Palazzo pretorio ein schönes derbes Ge- a
bäude — unten mit einer Säulenhalle, welche sich an den geschlossenen Theilen als Pilasterreihe mit Bogen fortsetzt. Wenn die obern Fenster nicht unzweckmässig verzierte Einfassungen hätten, so wäre man versucht, den Palast dem Cecco di Giorgio zuzuschreiben.

Noch eine kleine Nachlese auf den Strassen über Perugia und über Siena nach Rom.

An das gothische Carmeliterkirchlein S. Maria bei Arezzo (vor b
Porta Romana eine Viertelstunde links) ist eine grosse Vorhalle im florentinischen Styl angebaut, welche zum ganz Malerischen in dieser Art gehört; sieben Bogen vorn, zwei auf jeder Seite und zwei rechts und links an die Fassade anschliessend; das Kranzgesimse allerdings etwas willkürlich gebildet mit einem vorspringenden steinernen Dachrand von lauter Rosetten; die Bogenfüllungen mit gemalten Verzierungen ausgefüllt. (Laut Vasari von Benedetto da Majano.)

In Cortona einige sehr mässige Fassaden. Wichtiger scheint das nahe Montepulciano durch die genannten Bauten. In Monte Fiascone und in dem zierlichen Viterbo, sowie auch in Orvieto habe ich bei flüchtigem Besuche keine bedeutendern Renaissancebauten bemerkt[1]). Das oben genannte Pienza muss den Beschreibungen nach all die eben genannten Städte in dieser Beziehung übertreffen.

In Perugia ist die Fassade der Confraternita von S. Bernar- c
dino (bei S. Francesco) als vorherrschend figurirtes Werk hier nur vorläufig zu nennen. Von sehr schöner Frührenaissance (angeblich von Agostino della Robbia und Polidoro di Stefano): Die stattliche d
Porta S. Pietro. (Das Hauptgesimse fehlt.)

Am Dom von Narni, jener wunderlichen Basilica mit Flach- e
bögen, ist ein artiger Porticus vom Jahr 1497 angebracht. Viel prächtiger ist die Vorhalle am Dom von Spoleto: fünf Bogen auf Pfeilern, f
die mit schlanken Säulen bekleidet sind, an beiden Enden noch besondere Kanzeln zum Vorzeigen von Reliquien und zur Predigt; Ge-

[1]) Die Kirche della Quercia in Viterbo soll nach der Zeichnung Bramante's er- g
baut sein.

bälk und Balustrade reich und zierlich; die Bogen des Gewölbes innen auf Consolen ruhend. (Angeblich von Bramante.)

In Rom, zu der Zeit als Brunellesco die dortigen Alterthümer zeichnete, existirte kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle an der Tiber einnahm, fand keine gewerbreiche und kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte Papstthum schützt und begünstigt, tragen einstweilen den Charakter einer unstäten Colonie, eines beständigen Wechsels.

So ist es denn auch unläugbar, dass die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. Unter Eugen IV. erschien Antonio Filarete, der mit Donatello's Bruder Simon die ehernen Pforten von S. Peter goss. Dann kam
a Giuliano da Majano, der Erbauer des Palazzo di Venezia und der Vorhalle von S. Marco. Das Äussere des Palastes, für welches dem Künstler der Quaderbau versagt gewesen sein muss, ist nicht massgebend, obwohl die Verhältnisse der Stockwerke zu einander immerhin bedeutend wirken. Allein der ausgeführte Theil der Halle um den grössern Hof und die analog gebildete Vorhalle von S. Marco (mit einer sehr schönen Innenthür) bezeichnen eine wichtige Neuerung; es sind die ersten consequent durchgeführten Pfeilerhallen mit Halbsäulen, unten dorisch-toscanisch, oben korinthisch. Ohne Schwierigkeit wird man darin die ins Hohe und Schmale gezogenen Formen des Colosseums wieder erkennen, von dem auch die Steine entlehnt sein sollen; nur hat Giuliano die Attiken der verschiedenen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehen und desshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt, wäre dieser Hof eine der grössten Zierden von Rom. (Der kleinere Hof, unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen, in der Richtung gegen Piazza Trajana hin, ist vielleicht eher von Baccio Pintelli.) — Von Leon Battista Alberti's und Bernardo Rosellino's Thätigkeit sind in Rom keine bleibenden Spuren mehr erhalten; es war dem Florentiner Baccio Pintelli bestimmt, fast alles das zu bauen oder zu

entwerfen, was aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Rom auf unsere Zeit kommen sollte [1]).

Baccio war vielleicht ein geübter Techniker, allein keiner von denjenigen Künstlern, welche die neue Formenfreiheit genial und schön zu handhaben wussten. Sein wichtigstes Werk, die Kirche S. Ago- a
stino, ist in Betreff des Innern ein ziemlich nüchterner Versuch hohen Gewölbebaues auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, wobei er wie Brunellesco die untern Wände in Nischen auflöste. Mit der phantasievollen Annunziata von Arezzo könnte dieses (überdiess unangenehm beleuchtete) Gebäude keinen Vergleich aushalten. An der Fassade macht sich jene bei Alberti zuerst bemerkte Verbindung des obern Stockwerkes mit den hervorragenden Theilen des untern auf eine recht üble Weise bemerklich; die beiden Voluten haben nämlich die Gestalt eines colossal vergrösserten Winkelblattes des ionischen Capitäls. — An S. Maria del Popolo ist die Fassade oben umgebaut, b
sonst aber schlicht und gut; das Innere, hier ein Pfeilerbau mit Halbsäulen, von jeher etwas gedrückt, hat durch moderne Verkleisterung allen höhern baulichen Reiz verloren, und die achteckige Kuppel kann gegen die sonstige breite Masse nicht mehr aufkommen. — Einer kleinern Aufgabe, wie S. Pietro in Montorio, genügte Baccio c
recht wohl; dieses Kirchlein, einschiffig gewölbt, mit Querschiff, Capellen als Wandnischen und polygonem Chorabschluss, bildet ein sehr tüchtiges Ganzes und würde mit der ursprünglichen Decoration einen trefflichen Effect machen. — Beim Bau der sixtinischen Capelle d
lag vielleicht ein bindendes Programm und die Rücksicht auf die schon vorhandenen vaticanischen Bauten vor; sonst liesse sich schwer denken, dass für die päpstliche Hauskirche eine so absolut schlichte Form gewählt worden wäre. — Mehrere ältere Kirchen sind von Baccio mit Fassaden versehen worden; so S. Pietro in Vincoli, SS. Apo- e
stoli. Er berief sich vielleicht auf die mittelalterliche Kirche S. Saba f
oder auf das frische Beispiel von S. Marco und legte eine gewölbte Doppelhalle vor die Kirche, mit weitgespannten Rundbogen, unten auf achteckigen Pfeilern, oben auf Säulen. Diess macht zwar keinen kirch-

[1]) An S. Giacomo degli Spagnuoli (1450) ist nur noch das reiche Portal bemerkenswerth, bei S. Salvatore in Lauro der aus derselben Zeit stammende graziöse Klosterhof, beides anonyme Werke. * **

lichen, aber immerhin einen heitern und angenehmen Eindruck. —
a Sonst erbaute Baccio auch den Ponte Sisto und hatte Antheil an
b dem Hospital von S. Spirito (die Kuppel beim mittlern Eingang? Der Glockenthurm der Kirche? welcher der erste und vielleicht der beste des neuen Styles in Rom ist: vgl. S. 85, b.) Bloss durch Vermuthung wird ihm auch das kleine Schiff und der achteckige Kup-
c pelraum von S. Maria della Pace zugeschrieben, alles mit Capellennischen. Pietro da Cortona hat später dem Äussern einen ganz neuen Sinn gegeben.

Die achteckigen Pfeiler, von welchen die Rede war, sind in dieser Zeit das Zeugniss für das gänzliche Ausgehen der bequem und für Jedermann zur Hand liegenden antiken Säulen; über die noch verfügbaren begann damals schon eine höhere Aufsicht, sei es, dass sie erhalten oder vernutzt werden sollten. Der unverjüngte achteckige Pfeiler kann in jeder Steinhütte geliefert werden und die toscanische Baukunst hatte ihn in der gothischen Zeit und schon früher auf alle Weise angewandt. In Rom ist vielleicht eines der frühesten Bei-
d spiele der Hof des Governo vecchio, malerisch unregelmässig, von mehrern Stockwerken, etwa aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhun-
e derts. — Etwas später: der Hof von Pal. Sforza-Cesarini (unweit der Chiesa nuova). — Wiederum später und sehr hübsch: der Hof des
f Hospitals S. Giovanni de' Genovesi (im Trastevere).

g Im Jahr 1500 begann der Bau von S. Maria dell' Anima. Das Innere ist dergestalt durch moderne Stuccatur verändert, dass nur die halbrunden Wandnischen sich noch deutlich als florentinisches Eigenthum zu erkennen geben. Die Fassade wird dem einen ältern San-Gallo, Giuliano, zugeschrieben; die Verbindung von Backsteinflächen und drei Ordnungen korinthischer Pilaster über einander, obwohl rein decorativer Natur, wirkt doch edel; bei der bescheidenen Bildung der Pilaster und Gesimse kann die schöne Mittelthür kräftig heraustreten. Für eine schmale Strasse und für beschränkte Mittel ist hier das Mögliche geleistet; eine spätere Zeit hat bei ähnlichen Aufgaben mit den dreifachen Kosten ganze Säulen nebst einer Begleitung vielfach abgestufter Wandpilaster dahinter und weit vortretenden Gebälken darüber aufgewandt und einen Schattenwurf erreicht, der diesem Gebäude fehlt, allein hier stehen die Ziermittel gerade im rich-

tigen Verhältniss zu der harmlosen Composition des Ganzen. Von
Giuliano da San-Gallo ist auch der schöne, weitbogige Klosterhof in a
S. Pietro in Vincoli (der Brunnen später); als Decorator im Sinne der
edelsten Renaissance lernt man ihn kennen durch die herrliche Flach- b
decke von S. Maria maggiore, die er im Auftrag Alexanders VI.
entwarf.

Vielleicht noch aus dem XV. Jahrhundert, jedenfalls aus nicht
viel späterer Zeit stammen die alten Theile in den Höfen der Paläste c
Strozzi (bei der Kirche delle Stimmate) und della Valle (von Loren- d
zetto); letzterer Hof ist noch in seiner Vernachlässigung einer der
schönern der Frührenaissance.

In den Abruzzen soll Aquila ein vorzügliches Gebäude der Re-
naissance besitzen an der Fassade von S. Bernardino, von Cola della e
Matrice, 1525. (In der Kirche selbst, wie ich durch Mittheilung
eines Freundes vernehme, ein grosses Altarwerk von Robbia.)

In Neapel trat mit den aragonesischen Königen die Renaissance
an die Stelle der vom Haus Anjou gepflegten gothischen Bauweise.
Die Anregung kam ohne Zweifel von aussen; Alfons von Aragonien
berief den Florentiner Giuliano da Majano nach Neapel. Leider
ist der schöne luftige Sommerpalast Poggio Reale, den man u. a. aus
Serlio's Abbildung und Plan kennt, von der Erde verschwunden; man
lernt Giuliano nur noch als grossen Decorator kennen, zunächst im
Triumphbogen des Alfons. Die Einrahmung dieses hohen weissen f
Marmorbaues zwischen zwei dunkle Thürme des Castello nuovo[1])
wirkt schon an sich sehr bedeutend; die Ornamente sind prächtig und
selbst edel; die Composition aber, unorganisch und spielend, lässt
das frühe Jugendalter dieses Styles nicht verkennen. Jahrzehnde
später baute Giuliano die Porta Capuana; ein Bogen mit Säulen g
eingefasst, ebenfalls zwischen zwei Thürmen, mit hohem Fries und
Attica, vielleicht das schönste Thor der Renaissance.

[1]) Gegenwärtig ist das Castell nur mit besonderer Erlaubniss zugänglich. —
Galanti nennt als Urheber des Bogens einen Pietro di Martino aus Mailand.

Zu derselben Zeit nahm auch ein einheimischer Künstler, Andrea Ciccione, der bisher gothisch gebaut (wie u. a. sein Grabmal
für König Ladislaus beweist) die neue Bauweise an. Von ihm ein-
a fache ehemalige Klosterhöfe bei Monte Oliveto und S. Severino
b (derjenige mit den Fresken des Zingaro), auch die Kirche Monte-
c oliveto selbst, unter deren Anbauten sich zwei einfach schöne Ca-
pellen (rechts und links vom Portal) [1] und eine Sacristei (links hin-
ten) von florentinischem Styl befinden. Das artige viereckige Kirchlein
d des Pontanus, an der Strada de' Tribunali, soll lange nach Ciccione's
Tode, erst 1492, nach seiner Zeichnung errichtet sein; über kräftigem
Sockel Composita-Pilaster und schlichte Fenster; der Aufsatz un-
vollendet, das Innere glatt.

Zaghaft und selbst ungeschickt tritt der florentinische Palastbau
e mit Rustica auf in dem von 1466 datirten Pal. Colobrano, Strada
S. Trinità. (Ehemals Pal. Diomede Carafa, jetzt Wohnung des Mi-
nisters Santangelo.) — Aber noch vor dem Ende des XV. Jahrhun-
f derts erbaute der Neapolitaner Gabriele d'Agnolo den Palast
Gravina, dessen ehemalige, durch den jetzigen Umbau in ihren
letzten Resten bedrohte Anlage von grösster Schönheit war: das Erdge-
schoss gewaltige Rustica, das obere Stockwerk glatte Wände mit korin-
thischen Pilastern; über den kräftig eingerahmten Fenstern Medaillons
mit Büsten, dann das Hauptgesimse. (Das jetzige kaum das ursprüng-
liche.) Durch die Vermehrung der Stockwerke und das Herausbrechen
neuer Fenster geht der ganze Sinn des Baues verloren. — Von Gian-
francesco Mormandi, um welchen sich Florenz und Neapel
g streiten, ist der Pal. della Rocca, Strada S. Trinità; wenigstens
die einfachen untern Stockwerke des Hofes, Bogen auf Pfeilern, mit
der mächtigen gewölbten Einfahrt, die schon damals und seither im-
mer für das prunkliebende Neapel bezeichnend war. An der Kirche
h S. Severino ist von Mormandi's Bau (1490) noch die einfache flo-
rentinisch schöne Aussenseite links erhalten. — Gut erhalten ist aus
i derselben Zeit der niedliche Palast Alice, Strada S. Trinità, dessen
Urheber ich nicht anzugeben weiss.

---

[1]) Vielleicht von Antonio Rosellino, der für die eine derselben die wichtigen Sculpturen schuf. Sie entsprechen so ziemlich der von ihm erbauten Capelle in S. Miniato bei Florenz.

Von den zeitlich spätern Renaissancekirchen (die doch noch dem
Styl des XV. Jahrhunderts folgen) verdient S. Caterina a For- a
mello, 1523 von Antonio Fiorentino (aus la Cava) erbaut,
auch S. Maria la nuova (gleichzeitig, obwohl das Datum der Voll- b
endung später lautet) wenigstens einen Blick. Merkwürdiger als beide
ist S. Maria delle Grazie, bei den Incurabili, erbaut 1500 (eher c
später) von Giacomo de' Santi, welcher noch Ciccione's Schüler
gewesen sein soll; die Capelleneingänge zu beiden Seiten des Schiffes
haben nämlich die Gestalt antiker Triumphbogen und sind fast über
und über mit reichen und schon ziemlich schwülen Zierrathen bedeckt.
Die obern Mauern u. s. w. gehören einem Umbau an.

Die wenigen Thürme dieses Styles, z. B. der von S. Lorenzo (da- d
tirt 1487) sind höchst einfach; glatte Wände, an den Ecken Pilaster,
die Entwicklung nach oben fast null. Die obern Theile des Thurmes e
von S. Chiara, aus welchen die Neapolitaner ihre Priorität in der Re-
naissance beweisen wollten, sind nicht vom jüngern Masuccio — XIV.
Jahrhundert — sondern frühstens aus dem XVI. Jahrhundert.

In Genua nehmen die Bauten des XV. Jahrhunderts überhaupt
keine bedeutende Stelle ein; was man davon sieht, ist überdiess nicht
frei von lange nachwirkender Gothik, wie z. B. die Capelle Johannis f
d. T. im Dom beweist, ein Werk der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.
— Ein artiger Säulenhof der Frührenaissance in Pal. Centurione g
(unweit links von S. Matteo, N. 138.)

Von Kirchen zeigt S. Teodoro die verkleisterten Anfänge einer h
gutgemeinten Innendecoration (links vom Eingang); S. Caterina am i
Hospital Pammatone, vom Jahr 1520, könnte sogar vor der Vergypsung
eine hübsche Kirche dieses Styles gewesen sein; das Portal mit schö-
nen Medaillonköpfen ist von einfacher lombardischer Renaissance.

Von kleinern Privathäusern ist noch eine recht ansehnliche
Zahl in den ältern Stadttheilen erhalten. Es wäre fruchtlos, in dem
Gewirr von Gässchen Strassennamen anzugeben, die kein Plan ent-
hält und die nur der Nachbar weiss; selbst die Hausnummern sind
zum Theil am Erlöschen, als gingen sie einer baldigen Erneuerung
entgegen. Ich kann dem Architekten nur rathen, die ganze Umge-

a bung von 1) Madonna delle Vigne, 2) S. Giorgio zu durchstreifen; die Stunde die er darauf wendet, wird ihn nicht reuen. Man kennt die betreffenden Häuser durchgängig an ihren oft höchst zierlichen Portalen im Styl der lombardischen Renaissance, welche freilich nur zu oft das Einzige daran sind, was sich erhalten hat. Innen eine insgemein nur kleine Vorhalle, die aber mit ihrer einfach stucchirten Wölbung und mit der seitwärts angelegten Treppe und deren Säulchen einen oft ganz malerischen Raum ausmacht. (Unweit S. Giorgio, N. 1303, auch N. 1372; unweit der Vigne, auf Piazza Cambiaso, N. 396 ein artiges Höfchen mit Treppe, vom Anfang des XVI. Jahrhunderts; das bedeutendste dieser Art N. 487 Strada della Posta vecchia, kenntlich an dem Thürrelief eines Trionfo in paduanischer Manier; der kleine Hof wenigstens theilweise erhalten, die Säulentreppe fast ganz, mit ihren Kreuzgewölben — statt der florentinischen Tonnengewölbe —, ihren kleinen Madonnennischen, und der untern Belegung der Mauer mit buntglasirten Backsteinplatten, welche die schönsten Teppichmuster enthalten. Diess ist eines der wenigen noch kenntlichen moresken Elemente im genuesischen Häuserbau; vielleicht bot die Stadt in jener Zeit noch mehr dergleichen dar, aber die alten Höfe der bedeutendern Familienpaläste sind alle verschwunden.)

Ein etwas grösseres Gebäude dieses Styles, wie er sich in die ersten Jahrzehnde des XVI. Jahrhunderts hinein mag gehalten haben, b ist Pal. Bruso, rechts neben S. Pancrazio N. 653.

Eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verf. nicht im Stande zu geben. Allem Anschein nach hätte die westliche Lombardie die Priorität für sich; Lombarden, die man nach dieser ihrer Heimath benannte, brachten den Styl bald nach 1450 halbfertig nach Venedig. Demnach ist mit den Bauten des alten Herzogthums Mailand unbedingt der Anfang zu machen. Wir gestehen jedoch, dass uns hier eher die Bequemlichkeit der topographischen Aufzählung bestimmt, indem wir, wie gesagt, eine Entwicklungsgeschichte des betreffenden Styles in diesen Gegenden doch nicht liefern könnten. Wir beginnen mit Mailand und der Umgegend, verfolgen dann die Via Emilia von Piacenza bis Bologna,

wenden uns über Ferrara nach Venedig und schliessen mit den Bau-
ten der alten venezianischen Terraferma, bis Bergamo gerechnet. Un-
endlich Vieles, zum Theil von grossem Werthe, liegt abseits in
Landstädten; wir geben was wir gesehen haben.

Wie zunächst in Mailand die Renaissance begann, ist nach den
starken Umbauten der folgenden Jahrhunderte schwer zu ermitteln.
Einzelne florentinische Einflüsse sind wohl nachweisbar; so baute
z. B. Antonio Filarete das Ospedale maggiore in Mailand, allein
wie wir sahen, noch in einem vorherrschend gothischen Decorations-
styl; von Michelozzo dagegen existirt hinten an S. Eustorgio eine a
Capelle eleganten florentinischen Styles in der Art Brunellesco's; was
er an S. Pietro in Gessate beigefügt hat (Chor, Sacristei und Capitel- b
haus), hat Verfasser dieses nicht gesehen. Jedenfalls beginnt die fort-
laufende Reihe grösserer Bauten erst mit den Sforzas und das Be-
deutendste entsteht erst unter Lodovico Moro. Und zwar hält man
fast die sämmtlichen Bauten aus dem letzten Viertel des XV. Jahr-
hunderts für frühere Arbeiten des grossen Bramante von Urbino,
dessen Name in diesen Gegenden allerdings ein Gattungsbegriff zu
werden scheint. (Bramante wurde geboren in Brunellesco's Todesjahr
1444, kam nach Mailand als Ingenieur unter Giangaleazzo Sforza 1476,
ging nach Rom vor 1500 und starb daselbst 1514; er war bekanntlich
Oheim oder Verwandter Rafaels.) Ohne entscheiden zu können, wie
Vieles ihm wirklich angehört, stellen wir die ihm zugeschriebene
Gruppe von Bauten hier zusammen; mehrere darunter offenbaren schon
die freie Grossartigkeit seiner spätern, römischen Schöpfungen; andere
sind noch befangener. Jedenfalls ist sein früherer Styl (diese Gebäude
als die seinigen angenommen) bedingt von derjenigen reichen und
üppigen Renaissance, wie sie an der Certosa von Pavia (die Fassade
1473) ihren Triumph feiert; zugleich aber muss auch der schöne und
sorgfältige Backsteinbau der Lombarden (S. 151 ff.) einen grossen Ein-
druck auf ihn gemacht haben.

Beides findet sich vereinigt in Chor, Kuppel und Querbau von
S. Maria delle Grazie zu Mailand [1]. Das Innere hat eine mo- c

---

[1]) In den umliegenden Städten und Flecken gelten u. a. als von Bramante entworfen oder erbaut: in Busto Arsizio: eine Rotunde; — in Legnano: die

derne Mörtelbekleidung und wirkt nur noch durch das Allgemeine der Raumschönheit; im wohlerhaltenen Äussern dagegen spricht sich der echte Geist der Frührenaissance mit seiner ganzen anmuthigen Kühnheit aus. Auf engem Unterbau (so dass der südliche Querarm nicht in die Strasse hinaustreten durfte) wollte Bramante eine bedeutende polygone Flachkuppel mit leichter offener Galerie errichten; in schöner und geistvoller Weise bereitet er das Auge darauf vor. Elegant abgestufte Einrahmungen theilen den Unterbau — Chor und Querarme mit runden Abschlüssen, hinter welchen noch gerade Obermauern emporragen — in schlank scheinende Stockwerke: Pilaster, Wandcandelaber, Gesimse und Medaillons grossentheils von Stein, die Füllungen von Backstein. Die genannten runden Abschlüsse der Querarme sind für die Lombardie eine traditionelle Form, die schon mit alten Beispielen wie S. Lorenzo in Mailand, S. Fedele in Como etc. zu belegen ist; der Meister, welcher sich hier vielleicht zum ersten Mal darauf einlässt, sollte später dieselbe Anlage in viel höherem Sinne an der Consolazione zu Todi und an S. Peter in Rom wiedergeben.

a Ebenfalls früh ist S. Satiro in Mailand; die Kirche nicht ohne verwirrende neuere Ausschmückung, die achteckige Sacristei dagegen (unten mit Nischen, oben mit einer Galerie, im mittlern Fries Putten und Medaillons) ein köstlicher wohlerhaltener Bau, der Cronaca's berühmter Sacristei (S. 189, b) zwar nicht an reiner Eleganz des Details gleichkommt, sie aber an Strenge und Bedeutung übertrifft.

b An S. Eustorgio wird die Kuppel einer Capelle (ich weiss nicht,
c welcher) dem Bramante zugeschrieben, im grossen Hospital der Hof
d rechts vom Haupthof, im Ospedale militare das alte Gebäude über-
e haupt, im Kloster von S. Ambrogio einer der Seitenhöfe. Die betreffenden Gebäude sind zum Theil als Casernen schwer zugänglich; an S. Ambrogio habe ich nur das sehr schöne Fragment einer schlanken Hofhalle links neben der Kirche im Gedächtniss; den Abbildungen zufolge müssten rechts zwei prachtvolle Renaissancehöfe vorhanden

Hauptkirche; — in Canobbio am Lago maggiore: eine Kirche; — in Lodi: die Incoronata; — in Pavia: die ehemalige Klosterkirche Canepanova und der (doch nur von ihm fundamentirte) Dom. — Weiter nach Südosten: der Dom zu Carpi, von Andern dem Peruzzi zugeschrieben.

sein. Von den Klosterhöfen bei S. Simpliciano soll wenigstens ein a
Theil Bramante's Werk sein; das bekannte Lazareth vor Porta orien- b
tale wird ihm nur durch Vermuthung zugeschrieben; das für seinen Zweck hübsch gedachte Capellchen in der Mitte des Hofes ist wohl bestimmt neuer.

Den Schritt in das Einfache würde die herrliche Kirche S. Ma- c
ria presso S. Celso in Mailand bezeichnen, wenn sie dem Bramante sicher beizulegen wäre. Den edeln Eindruck des Backsteinvorhofes mit seinen Pfeilern kann selbst die bombastische Marmorfassade des Galeazzo Alessi nicht total stören: das Innere ist eine dreischiffige Pfeilerkirche mit Chorumgang und cassettirtem Tonnengewölbe; der Charakter ist der einer einfachen Pracht.

Von einem mailändischen Schüler Bramante's, Giov. Dolcebuono, rührt das einfache Innere von S. Maurizio oder Monastero d
maggiore her, welches man hauptsächlich wegen der Fresken Luini's aufsucht. — S. Nazaro hat noch seinen wunderlichen achteckigen e
Vorbau vom Jahr 1518 mit den Sarcophagen der Familie Trivulzi in den oben herumgehenden Nischen; eine Construction zu welcher offenbar die Sacristei von S. Satiro Anlass gab.

Schon vor Bramante's Ankunft in Mailand hatte Ambrogio Borgognone die Fassade der Certosa von Pavia begonnen f
(1473). Neben derjenigen des Domes von Orvieto ist sie das erste decorative Prachtstück Italiens und der Welt. Der bauliche Gedanke — ein fünftheiliges Erdgeschoss und ein dreitheiliges Obergeschoss, beide mit Galerien abgeschlossen — ist ziemlich gering, die Anordnung des obern Mittelfensters passt nicht harmonisch zum Uebrigen; der ohne Zweifel beabsichtigte plastische und ornamentale Schmuck über der obersten Balustrade fehlt. Allein die unermessliche Pracht und zum Theil auch der feine decorative Geschmack, welche das Erdgeschoss beherrschen, haben ein in seiner Art unvergleichliches Ganzes hervorgebracht. Schon die Basis des Sockels beginnt mit Puttenreliefs und Kaiserköpfen; am Sockel selbst wechseln Reliefs und Statuen in Nischen; die Pilaster sind beinahe in Nischen aufgelöst, in welchen sich Statuen befinden; was sonst von Flächen übrig bleibt, ist mit Figuren und Zierrathen in Relief völlig bedeckt, Alles in weissem Marmor. Das auf Säulen vortretende Portal ist edel gedacht; vollends

aber gehören die vier grossen untern Fenster zu den grössten Triumphen aller Decoration; ihre Innenstützen sind reiche Candelaber, ihre Akroterien mit betenden Engeln geschmückt.

Das Langhaus ist gothisch (S. 152.) Über Querbau und Chor kann ich aus schon ziemlich alter Erinnerung nicht urtheilen; jeder der drei Arme schliesst mit drei Nischen nach drei Richtungen; wenn diese Anordnung erst der Renaissance angehört, so wäre sie für viele der unten genannten oberitalischen Kirchen ein nahes und bedeutendes Vorbild gewesen. Die in vier Galerien abgestufte Kuppel ist entschieden erst aus dieser Zeit, ihr Abschluss noch neuer.

a An der Cathedrale von **Lugano** ist die marmorne Fassade ein graziöses kleines Excerpt aus derjenigen der Certosa; quadratisch, mit einem höhern Erdgeschoss und einem niedrigern Obergeschoss, in dessen Mitte ein Rundfenster; Friese, Pilaster und theilweise auch die Wandflächen mit Sculpturen geschmückt.

b Es folgt der im Jahr 1513 von **Tommaso Rodari** begonnene Ausbau des **Domes von Como** (vergl. S. 152): Chor, Querbau und Aussenseiten des Langhauses, vielleicht das schönste Specimen höherer Renaissancebaukunst in diesen Gegenden. Die drei Abschlüsse im halben Zehneck; das Äussere einfach edel gegliedert; im Hauptfries an den Strebepfeilern Urnenträger für den Wasserablauf. (Die achteckige Kuppel in ihrer jetzigen Gestalt von Juvara *).) Innen ist Chor und Querbau umzogen von einer Doppelordnung korinthischer und Composita-Säulen, welche ein herrliches Doppelsystem von Fenstern einfassen; die übrig bleibenden Flächen zwar nüchtern decorirt, aber trefflich eingetheilt; unter den untern Fenstern Nischen mit (oder doch für) Statuen. Die Wölbungen mit prachtvollen roth-weiss-goldenen Cassetten. Bei der durchgängigen Einfachheit, welche auf reine Total-

---

*) Die Decoration der vordern Theile des Langhauses, möglicher Weise ebenfalls von Rodari aus früherer Zeit, gehört mehr der buntern und befangenern Frührenaissance an. So die Nordthür, die Ausseneinfassungen der Fenster und die geistreichen Renaissance-Spitzthürmchen, welche über den Strebepfeilern des Querbaues und Chores, also an dem Bau der mehr classischen Zeit nicht mehr vorkommen. Hienach möge man verbessern, was S. 152 in zu allgemeinen Ausdrücken vom ganzen Bau gesagt ist. Die Inschrift über den Beginn des Hinterbaues steht an der Rückseite des Chores.

wirkung ausgeht und z. B. keine Arabesken an Pilastern und Friesen zulässt, gehört diess Gebäude wie S. Maria presso S. Celso zu Mailand schon eher der classischen Zeit als der Frührenaissance an.

Schon die genannten Bauten geben einige gemeinsame Züge kund, die auch für die folgenden wesentlich sind. Die Lombardie war schon in der vorigen Periode das Land des grossartigen und verfeinerten Backsteinbaues gewesen und behielt jetzt dieses Material bei, abgesehen natürlich von Gebäuden des äussersten Luxus wie z. B. die Fassade der Certosa. Zweierlei Consequenzen hievon sind: 1) die Vorliebe für den Pfeilerbau mit Stucchirung: dieser gestattete kühne Gewölbe; die Säule und mit ihr die flachgedeckte Basilica kommen zur Renaissancezeit im Ganzen selten vor. 2) Die Vorliebe für reiche, kecke Dispositionen, hauptsächlich runde Abschlüsse, grosse Nischen u. s. w., die im Backstein, wo man es im Detail nicht so genau nimmt, ungleich leichter darzustellen sind als im Stein, der eine sehr consequente Durchführung des Details und eine hier mühsame Messung verlangt. Diese reichen Formen sind gleichsam ein Ersatz für den mangelnden Adel des Materials. — Weitere Folgen sind: die stets einfache und befangene Bildung der Säule, wo sie vorkömmt, wie z. B. an vielen (doch nicht den meisten) Klosterhöfen; die Decoration des Innenpfeilers, den man doch einmal nicht roh lassen wollte, durch gemalte oder selbst erhabene Arabesken; eine ähnliche Behandlung der Gesimse, der Gewölbe (Rippen sowohl als ganze Kappen, Halbkuppeln u. s. w.). Die Kuppel bleibt noch längere Zeit die mittelalterliche, polygone, aussen flachgedeckte, mit Galerien umgebene. Man sieht an der Certosa von Pavia recht deutlich, wie sie sich steigern und verklären möchte, es aber nicht über die Vervielfachung der Galerien hinaus bringt.

Die Dauer der Frührenaissance ist hier eine längere als in Mittelitalien; Bramante (oder wer es sonst war) drang mit der grossartigen Vereinfachung der Formen, die man z. B. an S. Maria presso S. Celso bemerkt, zunächst nicht durch. Der Bruch erfolgt hier erst gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts und dann ziemlich unvermittelt.

Die nächste bedeutende Gruppe von Kirchen, welche der Verfas-

ser aus Anschauung kennt, besteht aus S. Sisto in Piacenza, S. Giovanni in Parma (1510) und der Steccata in Parma (1521), die beiden letztern (und wohl gar auch die erstere) von Bernardino
a Zaccagni aus Torchiara. Die älteste ist S. Sisto [1]; für die moderne Fassade entschädigen zwei gute ionische Kreuzgänge. Das Innere ist von glänzend naivem Reichthum der Disposition und Ausführung; eine Säulenkirche mit Tonnengewölben und zwei Querschiffen, über deren Mitte Kuppeln; die Seitenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben; seitwärts davon Capellen in Nischen auslaufend, welche indess von aussen durch eine gerade Mauer maskirt sind. Von ganz besonders seltsamer Composition sind die beiden Schlusscapellen des vordern Querschiffes: griechische Kreuze auf vier Säulen ruhend, mit Kuppelchen und vier Eckräumchen, an den Enden Hauptnischen, in den Eckräumen kleinere Wandnischen, und diess Alles so klein, dass
b man sich kaum darin drehen kann. — S. Giovanni in Parma hat eine ähnliche Disposition, doch lauter Pfeiler (von schöner schlanker Bildung) und nur Ein Querschiff; ausserdem (links) zwei prächtige Klosterhöfe mit bemalten Bogenfüllungen und Friesen (die Fassade
c modern). — La Steccata endlich bildet ein einfaches griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Mittelkuppeln und vier etwas niedrigern Eckräumen, welche zu besondern Capellen abgeschlossen sind. (Die Verlängerung des Chores neuer.) Es ist eine der schönsten, wohlthuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat, übrigens von aussen wie alle diese Kirchen möglichst einfach; die einzige reichere Form ist die Galerie um die Kuppel.

Die gemeinsamen Eigenschaften dieser Kirchen sind nun 1) Eine wahrhaft prächtige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern, theilweise auch der Bauflächen, wie denn in S. Sisto der Fries über den Hauptbogen durch eine ganze hohe Attica mit lauter allegorischen Malereien grau in grau vertreten ist. (Von dieser Bemalung unten ein Mehreres.) 2) Eine merkwürdig schlechte Beleuch-

[1]) In dieser Kirche befand sich ehemals die berühmte Madonna di S. Sisto, welche daher den Namen der Sixtinischen führt. (In Dresden.) Als Schluss der schönen Kirche, in dem trefflichen Licht, welches jetzt die Copie geniesst musste sie eine einzige Wirkung machen.

tung. In S. Sisto und S. Giovanni kommt das meiste Licht durch die Fenster der untern Capellenreihen, die zu beiden Seiten der Altäre in den halbrunden Nischen angebracht sind; an der Steccata hat der Meister sogar seine Fenster ohne alle Noth so weit unten als möglich angebracht. Von den Kuppeln hat leider gerade diejenige von S. Giovanni, mit Coreggio's Fresken, das kümmerlichste Licht durch vier kleine Luken. In der Steccata geht dem Innern, das sonst so schön gedacht ist, sein bester Reiz durch diesen Mangel ganz verloren.

Um sich den Eindruck des Ganzen einigermassen zu vervollständigen, denke man sich bei S. Sisto und S. Giovanni eine Backsteinfassade dieses Styles hinzu, wie sie z. B. S. Pietro in Modena a recht schön darbietet. Wie einst die gothischen, so reproducirt in dieser Epoche der Backstein die antiken Formen in einer oft eigenthümlich reizenden Weise.

In Modena ist ausser der eben erwähnten Backsteinfassade von S. Pietro nichts von höherer Bedeutung vorhanden; der zweite Klo- b sterhof daselbst (ionische Halle) hat ein sonderbar niedriges Obergeschoss. Für Architekten: Pal. Coccapane (Strada Rua del muro), c Backsteinbau mit reichen Gesimsen aussen und im Hof, gemalten Friesen und Decken in den untern Hallen. — Pal. Rangoni (jetzt Bellin- d tani, Hauptstrasse) hat rechts noch ein sehr entstelltes Höfchen mit oben herumgehenden offenem Pfeilergang.

Von andern Renaissancebauten der Gegend können zwei Gebäude an der Via S. Antonio zu Piacenza und ein grosser halbzerstörter Klosterhof links neben S. Quintino in Parma für Architekten einiges Interesse bieten. Die Madonna della Campagna in Piacenza (an einem e Ende der Stadt) scheint eine frühe Nachahmung der Steccata zu sein. Das bischöfliche Seminar in Parma, beim Dom, ist eine gute, jetzt f vermauerte Doppelhalle.

Bologna besitzt aus dieser Zeit keine bedeutende Kirche, aber einzelne sehr werthvolle Bruchstücke von solchen. Die ganze fröhliche Naivetät der Frührenaissance lebt z. B. in der zierlichen Backsteinfassade der Madonna di Galliera (nahe bei S. Pietro), vom g

a Jahr 1470. In den allerkleinsten Dimensionen repräsentirt diesen Styl
das aufgehobene Kirchlein S. Spirito. — An der Kirche Corpus Do-
b mini (oder la Santa) ist von dem Bau des Jahres 1456 (?) ebenfalls
nur die Fassade und vollständig nur die prächtigste Backsteinthür
erhalten. Sie zeigt gerade in ihrem Reichthum den tiefen Unterschied
zwischen oberitalischer und toscanischer Decoration. — Eine vollstän-
dige, aber nur einschiffige Kirche (angeblich von 1447, doch eher erst
c nach 1500) ist S. Michele in Bosco: namentlich aussen gut und ge-
diegen; das Portal dem Peruzzi beigelegt; von den Anbauten mehrere
d einfach gut. — An S. Bartolommeo di Porta ravegnana ist auf zwei
Seiten die reiche Pfeilerhalle des Formigine erhalten, vom Jahr
1530 und doch noch Frührenaissance, wie Alles was noch auf vor-
herrschende Einzelwirkung ausgeht. (Das Innere, eine Säulenkirche
mit Tonnengewölben, vielleicht aus derselben Zeit, aber modernisirt.)
e — In S. Giacomo maggiore ist das ganze Langhaus ein sehr schö-
ner Einbau vom Jahr 1497 in die ältere Kirche: einschiffig, mit je
drei Bogencapellen zwischen den vortretenden Wandpfeilern. — An
f der anstossenden S. Cecilia gewährt die kleine Kuppel von aussen
einen zierlichen Anblick.

Wie langsam und gegenüber welchem Widerstand die Renais-
g sance in Bologna eindrang, beweist z. B.: die Annunziata (vor Porta
S. Mammolo), welche noch in den 1480er Jahren gothisch erbaut
wurde. Der Weiterbau von S. Petronio hielt hier den gothischen
Styl überhaupt lange am Leben.

Einzelne Capellen oft sehr hübsch mit eigenen polygonen Kup-
h peln und Eckpilastern nach florentinischer Art: In S. Martino maggiore,
i die erste links; — in der Misericordia (vor Porta Castiglione), die
letzte rechts; überhaupt ist das Innere dieser gothischen Kirche im
k Jahr 1511 umgebaut; — in S. Stefano: ein hübsches Capellchen links
l neben dem sog. Atrio di Pilato; — in S. Giacomo maggiore: die Ca-
pella Bentivoglio (Chorumgang), datirt 1486, durch ihre halb-
m moderne Bemalung entstellt; — in S. Giovanni in Monte: an jedem
Ende des Querbaues eine.

Für Paläste der Frührenaissance (die wir hier, wie bemerkt, noch über die ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts ausdehnen müssen) ist Bologna eine der wichtigsten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beschränkungen ein, welche eine florentinische oder venezianische Entwickelung des Palastbaues hier unmöglich machen: der Backstein und die Verwendung des Erdgeschosses zur Strassenhalle. Letzterer Gebrauch, an sich sehr schön und für Sommer und Winter wohlthätig, hat eben doch das Aufkommen jeder streng geschlossenen Composition verhindert; es entstanden fast lauter Horizontalbauten, bei welchen das Verhältniss der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Thür ganz willkürlich angebracht wird.

Innerhalb dieser Schranken aber äussert sich die Renaissance hier äusserst liebenswürdig, ja es giebt in ganz Italien wenige Räume, wo der Geist des XV. Jahrhunderts uns so ergreift, wie in einzelnen Hofräumen von Bologna. Das Detail ist meist gerade so reich als der Backstein es gestattete; allerdings liegt zwischen hier und Rom wieder ein Gebirge mehr, und die antiken Formen werden schon mehr wie von Hörensagen reproducirt. — Die Backsteinsäulen des Erdgeschosses, meist mit einer Art einblättriger korinthischer Capitäle, tragen reichprofilirte Bogen; über einem Sims setzen dann die rundbogigen Fenster des Obergeschosses an, oft sehr prächtig, mit einer Art von Akroterien seitwärts und oben; in dem (bisweilen noch bemalten) Fries finden sich runde, auch rundschliessende, auch viereckige Luken. Das Kranzgesimse mit seinen kleinen und dichtstehenden Consolen tritt nur mässig vor. — In den Höfen, wo sie wohl erhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltener Pilaster mit Zwischenbogen), welche eine Galerie um den grössten Theil des Hofes bilden; oder auch Fenster, die den äussern ähnlich sind. Die Friese, Einfassungen u. dgl. meist um einen Grad reicher als aussen.

Diese Bauweise dauerte bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts, und gerade aus dieser spätern Zeit giebt es Beispiele von besonderer Schönheit. Der Baumeister Formigine bemühte sich damals, den jetzt sandsteinernen Capitälen eine möglichst reiche und abwechselnde, oft figurirte Bildung zu geben. In den Höfen bemerkt

man oben statt der Säulen hie und da kleine Pilaster mit dazwischengesetzten Bogen. Aussen wird auch wohl durch viereckige Fenster (statt halbrunder) der eindringenden Classicität ein Zugeständniss gemacht. — Wir zählen einige bezeichnende Beispiele aus dem XV. und XVI. Jahrhundert auf.

a Pal. Fava, N. 590, sehr schön; im Hof auch ein offener Verbindungsgang auf reichen Consolen. — Ähnlich das Haus N. 1060. — Das phantastisch schöne kleine Eckhaus N. 496 Via delle Grade. — b Der Pal. Bevilacqua, eins der wenigen Gebäude dieser Zeit, welche unten keine Halle, sondern eine ganze und zwar steinerne Fassade haben, deren Quadern denn auch mit ganz besonderm Nachdruck behandelt, nämlich jeder einzeln verziert sind; auch alle übrigen Details sehr reich, das Gesimse eines der wirksamsten. Der Hof, mit Ausnahme der Säulen ganz von Backstein, ist der schönste dieses Styles. Man hat auf verschiedene Baumeister gerathen; wenn aber c der reiche Porticus an S. Giacomo (um 1483) urkundlich von Gaspero Nadi erbaut ist, so wird man ihm wenigstens auch den Hof von Pal. Bevilacqua zuschreiben dürfen, der in der Zierweise mit d jenem Porticus fast völlig übereinstimmt. — Der Pal. del Podestà (1485, von Fioravanti) sieht dem Werk einer unreifen Begeisterung für Pal. Bevilacqua ähnlich; das zahme obere Stockwerk passt nicht zu den facettirten und geblümten Quadern und den derben Halbsäulen der Pfeiler des Erdgeschosses. (Der rechts davon gelegene Portico e de' Banchi rührt in seiner jetzigen Gestalt erst von Vignola her, der auf eine sehr geschickte Weise eine Menge kleiner Räume und Fensteröffnungen einer neuen grossartigen Haupteintheilung zu subordiniren wusste.) —

f Der Platz vor S. Stefano ist fast mit lauter Gebäuden dieser Gattung umgeben; darunter N. 94, neben Pal. Isolani, noch halbgothisch (oben eine Art Bogenfries mit Köpfchen ausgefüllt); besonders artig N. 80.

g Der zierliche Palast auf dem Platz der beiden schiefen Thürme (eigentl. Pal. dell' arte degli Stracciaiuoli) mit dem Datum 1496, soll von Niemand anders als von Francesco Francia entworfen sein. Wenn man in den mehr decorativ als architektonisch gehandhabten Formen den „Goldschmied" wieder erkennen will, so haben wir nichts

dagegen einzuwenden (1620 umgebaut). — Wiederum einfach und sehr a
tüchtig: Pal. Fibbia, N. 580. — Artige Höfe: N. 1063, N. 1079,
N. 2501 (letzterer mit gemaltem Puttenfries).

Ausserdem ist der grosse Porticus der Putte di Baracano unweit b
Porta S. Stefano beachtenswerth, als Fassade einer wohlthätigen Anstalt aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts.

Dem reinern Classicismus nähert sich dieser Styl z. B. in Pal. Bolognini N. 77 unweit S. Stefano (vom Jahr 1525), mit den Pracht- c
capitälen des Formigine und den Medaillonköpfen des Alf. Lombardi. Den bolognesischen Hofbau in classischer Umbildung zeigt sehr schön Pal. Malvezzi-Campeggi, N. 2598, von Formigine. Für die Fas- d
saden dagegen wusste dieser Meister, als der römisch-florentinische Einfluss nach Bologna drang, keinen rechten Rath: an dem genannten Gebäude behielt er für Friese, Pilaster und Füllungen wenigstens eine öde calligraphische Spielerei bei, und an Pal. Fantuzzi gab er den e
gekuppelten Halbsäulen beider Stockwerke eine ganz widersinnige Rusticaoberfläche. Naiver verläuft sich die alte bolognesische Zierlust in den Barockstyl an dem Pal. Bolognetti (jetzt Savini, N. 1310), vom f
Jahr 1551, mit einer allerliebsten untern und obern Halle und Treppe. Das beste Gebäude dieses Übergangsstyles aber möchte wohl Pal. g
Buoncompagni sein (N. 1719, hinter dem erzbischöflichen Palast), vom Jahre 1545; im Hof erlöschende mythologische Grisaillen des Girol. da Treviso.

Von Klosterhöfen der Renaissance sind zu nennen: der von h
S. Martino maggiore; derjenige der Certosa, welcher jetzt den Haupt- i
hof des Camposanto ausmacht, mit besonders reichen und schönen Capitälen, etc. etc.

Die völlige modern-classische Umbildung tritt dann ein mit Bart.
Triachini (Pal. Malvezzi-Medici, N. 2492, eines der besten Ge- k
bäude Bologna's), mit Francesco Terribilia (die alte Universität, l
jetzige Bibliothek, der durchaus mit Rustica bekleidete Klosterhof bei m
S. Giovanni in Monte etc.); sie neigt sich dem Barockstyl entgegen mit Pellegrino Tibaldi und seinem Sohn Domenico, von welchen unten.

Ferrara besitzt zunächst einen der wichtigsten Renaissance-
a thürme Italiens, den Campanile des Domes. (Anfang des XVI. Jahrhunderts.) Mit Marmor, und zwar schichtenweise roth und weiss incrustirt, mit derb vortretenden Eckpilastern und Säulenstellungen dazwischen wirkt dieser Bau ganz imposant, obschon man es den Säulen ansieht, dass der Baumeister beim Backstein aufgewachsen war. (Die Fensterbogen setzen unschön ohne Mittelplatte auf.) — Die Tribuna der Kirche ein guter Backsteinbau, innen mit reich sculpirten Wandpilastern.

b Südlich gegenüber die aufgehobene, sehr verbaute Kirche S. Romano, von früher und schlichter Renaissance.

c S. Francesco (1494, wahrscheinlich von einem gewissen Pietro Benvenuti) gehört noch zu der oben mit S. Sisto zu Piacenza begonnenen Reihe. Aussen mager vertheilte Pilaster mit hübschen Friesen (Putten, Medaillons haltend); innen Säulenkirche mit lauter Kuppelgewölben und den beiden Seitenschiffen entlang mit hübsch eingefassten Capellenreihen, durch deren Fenster wiederum das meiste Licht kömmt. Auch die Ornamentirung in ähnlicher Weise an Friesen, Bogenfüllungen etc., sowie an den Pfeilern der Kreuzung auf-
d gemalt, wie in jenen Kirchen. — Von demselben Geschlecht: S. Benedetto (um 1500 von Gianbatt. und Alberto Tristani), die Fassade mit jenen von L. B. Alberti (S. 182. d) zuerst gebrauchten, von Pintelli (S. 193. a) nachgeahmten Seitenvoluten und mit Marmorpilastern; alles Übrige schlichter Backstein; die Capellenreihen auch aussen rund, ebenso die Abschlüsse des Querbaues. Innen Tonnengewölbe (in der Mitte des Langhauses durch eine Flachkuppel unterbrochen; über der Kreuzung die Hauptkuppel; die Nebenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben. Die prächtige und doch weislich gemässigte decorative Bemalung ist an den untern Theilen überweisst oder nie vorhanden gewesen. — Eine der besten dieser Reihe, obschon ebenfalls durch
e das vorherrschende Unterlicht beeinträchtigt: die Certosa S. Cristoforo (1498—1553) einschiffig mit Kuppelgewölben, geradlinigen Capellenreihen, Mittelkuppel und Querbau; die Gliederungen aussen nobel von Backstein (mit Ausnahme der noch nicht incrustirten Fassade), innen sämmtlich von Marmor; über den Capellenreihen eine hohe Attica wie in S. Sisto zu Piacenza (hier leer). — S. Maria in

Vado (seit 1475 erbaut von Biagio Rossetti und Bartol. Tristani) ist in der Bildung des Äussern den bisher genannten analog, innen eine Säulenkirche mit Flachdecke, ohne Capellenreihen und Unterlicht, desshalb von schöner Wirkung. (Die Hauptfassade erneuert, die Querbaufronte ursprünglich und der Fassade von S. Benedetto ähnlich. — Die Nebenschiffe haben Kreuzgewölbe.) — Endlich S. Andrea, mit noch gothischer Fassade von 1438; innen Pfeilerkirche mit flacher Decke über niedriger Obermauer; die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben; Capellenreihen mit Seitenlicht durch je 2 Fenster; diess Alles etwa um 1500. — Von S. Giorgio ist wenig mehr als der schiefe Backsteinthurm aus dieser Zeit erhalten (1485, von Biagio Rossetti).

Als griechisches, gleicharmiges Kreuz mit Eckräumen wurde S. Spirito 1519 gegründet; nach mancherlei Schicksalen jetzt sehr verändert. — Noch zu Ende des XVI. Jahrhunderts baute Alberto Schiatti das einfache und sehr artige Kirchlein la Madonnina in dieser Form (unweit Porta romana).

Von den Kreuzgängen blieb dem Verfasser zufällig derjenige der Certosa (jetziges Camposanto) unzugänglich; — drei durch offene Durchblicke zu einer sehr schönen Wirkung vereinigte finden sich neben S. Benedetto (davon einer auf Pfeilern, die andern auf Säulen); — ein ähnlicher bei S. Giorgio vor Porta romana; — ein vermauerter bei S. Maria in Vado.

Von Profanbauten dieses Styles ist in Ferrara nicht so viel bedeutendes erhalten als man erwarten möchte. Die schönsten Bauten der Herzoge vom Hause Este sind untergegangen; ihr Castell ist als malerischer, imposanter Anblick ohne Gleichen, kann aber nicht als Palast gelten. Von den sonstigen fürstlichen Gebäuden zeigt der jetzige Pal. Communale allerlei interessante Reste, aber nichts zusammenhängendes mehr, mit Ausnahme des hinten angebauten herzoglichen Arsenals, welches aussen ein schlichter Backsteinbau mit Pilastern, innen eine regelrechte Basilica (nur ohne Tribuna) ist. — Die angefangene Halle aussen im Erdgeschoss des Palastes, gegen das Castell hin, ist erst von Galeazzo Alessi (s. unten), der längere Zeit in Alfonso's II. Diensten stand. — Der Palazzo Schifanoja, vom Herzog Borso seit 1470 ausgebaut, ist architektonisch nicht bedeutend,

ausgenommen das schöne Portal mit dem Wappen darüber. — Das
a Wichtigste ist immer der Pal. de' Diamanti (jetziges Ateneo, mit der städtischen Galerie), begonnen 1493 für Sigismondo von Este, mit der facettirten Bekleidung, den sculpirten Pilastern und den sehr schön gebildeten Fenstern versehen in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, mit dem Kranzgesimse vollendet 1567 für Cardinal Luigi d'Este. Die schönen Verhältnisse des Ganzen leiden nur durch die Disharmonie zwischen den zarten Pilastern und der energisch sein sollenden Quaderbehandlung. — Der letzte estensische Zierbau gehört schon dem classischen Styl an und verräth die Einwirkung des Palazzo del Te
b in Mantua: nämlich la Palazzina (1559), ein ehemals köstliches Gartenhaus, nur Erdgeschoss mit Fenstern, Portal und vier Pilastern, hinten mit (jetzt vermauerter) Loggia und einem links anstossenden, jetzt meist unzugänglichen „teatro". Das Ganze im kläglichsten Verfall.

Die Privatpaläste des Adels sind hier, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses Este im XV. und XVI. Jahrhundert liess keine grosse bauliche Machtäusserung aufkommen. Der einzige
c bedeutende Hof aus dem XV. Jahrhundert, der des Pal. Scrofa (Corso di Porta romana) ersetzt aber zehn Paläste, obwohl er nur zur Hälfte gebaut und in drohendem Verfall begriffen ist. Er zeigt den bolognesischen Hofbau vortrefflich in das Schlanke und Leichte übertragen, welches die Hallen Ferrara's, deren Säulen durchgängig von Marmor sind, überhaupt kennzeichnet. — Die fehlende Fassade
d mag man sich ergänzen durch die äusserst zierliche des Pal. Roverella (der dafür nur einen unbedeutenden Hof hat). Über dem heitern Eindruck dieses Gebäudes übersieht man es gerne, dass z. B. die Arabesken des obern und des untern Frieses derber und massiger gebildet sind als die der Pilaster, und dass die Fenster sich auf die damit eingefassten Flächen nicht gut vertheilen. Die Pforte marmorn; drüber ein grosser Erker, woran diess bei der Post gelegene Gebäude
e leicht kenntlich ist. — Pal. de' Leoni, beim Pal. de' Diamanti, hat an seinen Eckpilastern die schönsten Arabesken Ferrara's, ausserdem ein stattliches Portal mit einem von Putten umgebenen Balcon: sonst sind
f Fassade und Hofhalle ganz einfach. — Pal. Bevilacqua und Pal. Zatti

auf Piazza Ariostea, beide mit vorderer Strassenhalle, der erstere mit einem der bessern Höfe.

Weiter im XVI. und XVII. Jahrhundert begegnet man hier einigen kleinern Palästen, welche durch harmlose Zierrathen in den Wandflächen selbst (Trophäen, Büsten, Motto's etc.) ein Echo der frühern Zierlust offenbaren; Pal. Bentivoglio; Pal. Costabili. Das beste Gebäude des etwas strengern Classicismus, Pal. Crispo (um die a
Mitte des XVI. Jahrhunderts von Girolamo da Carpi entworfen) lässt es bei blossen Denksprüchen bewenden, die aber das ganze Gebäude bedecken. — Das einfache Haus des Ariost, Strada Mirasole, b
N. 1208.

In Venedig drang der neue Styl im Verhältniss zu den Umständen spät durch. Die paduanische Malerschule und die einheimischen Sculptoren hatten schon die naturalistische Darstellungsweise ansehnlich ausgebildet, während Baukunst und Decoration noch an den gothischen Formen mehr oder weniger festhielten. Der Chorbau von S. Zaccaria wurde (1457) gothisch begonnen fast zu derselben Zeit da Mantegna schon seine heilige Euphemia malen konnte. Die Einfassungen der Prachtaltäre, welche von der muranesichen Malerwerkstatt ausgingen, sind noch bis nach 1450 gothischen Styles; Mastro Bartolommeo meisselt Statuen im Styl des XV. Jahrhunderts für seine noch gothischen Zierbauten. Seine Porta della Carta am Dogen- c
palast und die dazu gehörende Halle bis zur Riesentreppe hin (um 1439) zeigen diesen Styl in seinem Verscheiden und doch noch in eigenthümlich schöner Weise behandelt; das spätgothische, starkgebauschte Blattwerk bildet schon Friese, die im Geist des neuen Jahrhunderts gedacht sind. Sogar das Dogengrab Franc. Foscari († 1457) d
im Chor der Frari (rechts) ist noch gothisch, ein Werk der Bildhauerfamilie Bregno. An den Chorstühlen mehrerer Kirchen hält sich das Gothische bis um 1470. (S. unten.) Auch das ganze Portal von S. Giovanni e Paolo gehört dieser späten, vegetabilisch prächtigen e
Gothik an.

Als aber die Renaissance hereinbrach, fand sie in dem reichen Venedig eine Stätte ganz eigenthümlicher Art. Die edlern Steingat-

tungen, deren ihre Decoration bedarf, um völlig zu gedeihen, wurden ihr hier bereitwillig zugestanden; von Backstein und Stucco ist keine Rede mehr, wenigstens an decorativen Theilen nicht. Der neue Styl kam gerade in die Zeit der grössten Macht des Staates und eines grossen Reichthumes der Vornehmen hinein. Ihm schien eine Hauptrolle zugedacht, wenn es sich darum handelte, der Inselstadt einen dauernden Ausdruck festlicher Freude und Herrlichkeit zu verleihen. Es fehlte an nichts als an Platz und — an wahrhaft grossen Baumeistern [1]).

Auf eingerammten Pfählen wird nie von selbst eine freie und grossartige Architektur sich entwickeln. Die einzigen bisherigen Gebäude, welche grossartig gedacht heissen können, die Kirchen S. Giovanni e Paolo und S. Maria de' Frari, waren Niccolò Pisano's Gedanken; dem Dogenpalast, so gross auch sein älterer (vorderer) Theil ist, wird man es immer ansehen, dass sein Erbauer unter den Eindrücken einer kleinräumigen Pracht aufgewachsen war [2]). Und diese Beschränkung ging nun auch der venezianischen Renaissance nach und alle folgenden Baustyle, die in den Lagunen geherrscht haben, sind mehr oder weniger derselben unterlegen. Wir werden weiter unten finden, dass auch ein Jacopo Sansovino sich beugte. Der einzige Andrea Palladio leistete erfolgreichen Widerstand.

Von jenen grossartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunellesco's Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toscanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues giebt kein Gebäude Venedigs im Styl der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das

---

[1]) Die meisten wichtigern Bauten werden der Künstlerfamilie der Lombardi beigelegt, von welchen man einen ältern Martino Lombardo, einen Pietro L. mit zwei Söhnen Antonio und Tullio, einen Sante L. und einen späten Tommaso L. namhaft macht, anderer dieses Namens nicht zu gedenken. Allem nach zu urtheilen, waren sie wirklich Lombarden, und verlaugnen auch in ihren Sculpturen diese Herkunft nicht. — Girolamo Lombardi aus Ferrara steht, wie der gleichnamige Alfonso, (von welchem bei Anlass der Sculptur ein Mehreres) in keinem Zusammenhang mit ihnen.

[2]) Man vergleiche damit z. B. das Stadthaus von Piacenza.

damalige Venedig an einzelnen überaus netten decorativen Effecten zu Nutz und Frommen des jetzigen Platz sparenden Privatbaues. Die Composition im höhern Sinn, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist null, aber das Arrangement geschickt und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt. Das Äussere wird an Kirchen und Palästen mit zwei, drei Ordnungen von Pilastern bekleidet, ohne dass man sich auch nur die Mühe nähme, die obern Ordnungen durch grössere Leichtigkeit zu charakterisi[illegible], oder einen Gegensatz in den Flächen auszudrücken (S. Maria de' miracoli, Seitenfronte der Scuola di S. Marco etc.). An den Hauptfassaden sind die Pilaster wohl mit Arabesken oder mit Nischen ausgefüllt, cannelirt, in der Mitte durch Scheiben von rothem oder grünem Marmor unterbrochen u. dgl.: überall sonst haben sie ihr eigenes vertieftes Rahmenprofil, welches ihnen die Bedeutung einer Stütze, eines Repräsentanten der Säule benimmt und sie selber zum blossen Rand eines Rahmens um das betreffende Mauerfeld macht. Von einem nothwendigen Gradverhältniss zwischen der Pilaster- und der Friesdecoration trifft man kaum eine Ahnung. Für den obern Abschluss der Kirchenfassaden erlaubte man sich fortwährend die fröhliche runde Form in verschiedenen Brechungen; seit dem Bau von S. Marco war die venezianische Baukunst daran gewöhnt und hatte auch in der gothischen Zeit damit barock genug zu schalten gewusst. — Auch an den Palastfassaden behielt man die bisherige Anordnung (Seite 155) bei, nur im neuen Gewande. Die schöne Wirkung der offenen Loggien in der Mitte der Hauptstockwerke ist nicht das Verdienst des neuen Styles, sondern das einer alten Sitte. Die zwischen den Fenstern, Thüren, Gesimsen und Pilastern übrigbleibenden Flächen wurden mit bunten Steinscheiben in symmetrischer Zusammenstellung, an den Kirchen auch wohl mit Nischen, Sculpturen u. s. w. ausgeschmückt.

Im Innern sind die Paläste grössern Theils verbaut; was von Treppen and Sälen einigen Eindruck macht, ist durchgängig spätern Ursprunges. Das Erdgeschoss ist weder entschieden als blosser Sockelbau, noch als mächtiges Grundstockwerk behandelt, und diese Halbheit raubt natürlich der untern Halle jede höhere architektonische Bedeutung, wenn sie auch — in Verfall und Verkommenheit — oft

ein ganz malerisches Interieur gewährt. Höfe sind entweder nicht vorhanden oder ohne Belang [1]).

Das Innere der Kirchen ist je nach der Aufgabe sehr verschieden.

a Die älteste des betreffenden Styles ist wohl unläugbar S. Zaccaria, begonnen 1457 (von Einigen dem Martino Lombardo zugeschrieben). Der Chorbau ist noch zum Theil gothisch, Umgang und Capellenkranz von gleicher Höhe damit. Die gewölbten drei Schiffe ruhen auf Säulen über hohen geschmückten Piedestalen, der Chor nach Art einiger romanischen Kirchen auf Säulengruppen. Im Detail wagt hier die Frührenaissance höchst unsichere und barocke Formen. (Wulste der Säulen, mittlere Simse des Capellenkranzes u. s. w.) Die Fassade ist mit Ausnahme des Erdgeschosses wohl um mehrere Jahrzehnde neuer; in ihren vielen Stockwerken und runden Abschlüssen zeigt sie zuerst jene nur in Venedig so ausgebildete [2]) Schreinerphantasie, welche die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne sie zum Ausdruck von Verhältnissen zu benützen. Diese Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein grosses decoratives Geschick, ist für den flüchtigen Blick eine sehr angenehme.

b Nahe mit diesem Bau verwandt, nur einfacher, ist S. Michele (1466), welches Martino's Sohn, Moro Lombardo, angehört. Flachgedeckte Säulenkirche, schon vorn durch einen fast gleichzeitigen Lettner unterbrochen; hinten drei Tribunen ohne Umgang. An der Fassade ist ausser den runden Abschlüssen die unbeholfene Rusticabekleidung bemerkenswerth, eine florentinische Anleihe.

c Es folgt das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen: S. Maria de' miracoli, 1480 unter Mitwirkung des Pietro Lombardo erbaut. Es dauert eine Weile, bis das von einem „allerliebst" zu nennenden Eindruck beherrschte Auge sich gesteht, dass der bau-

a [1]) Bei diesem Anlass ist vorläufig auf Pal. Pisani an Campo S. Stefano hinzuweisen, welcher zwar von Renaissance nicht mehr als die Zwischenhalle seiner beiden Höfe besitzt, als vollständigster Privatbau der Barockzeit aber von Interesse ist. Die grossen Schifflaternen in den untern Hallen dieser und anderer Paläste sind Ehrenzeichen des Seecommando's der Inhaber.

[2]) Vielleicht durch kleinliche Römerbauten, wie Porta de' Borsari in Verona, geweckte.

liche Gehalt des Gebäudes fast null ist. Der grosse runde Abschluss, mit buntem Scheibenwerk ausgefüllt, erdrückt die beiden delicaten Pilasterordnungen; der mittlere Bogen der obern wird auf barbarische Weise breit gezogen, um der Thür unten zu entsprechen. Auch am Chor tragen runde Abschlüsse das Quadrat, auf welchem sich die kleine Kuppel erhebt. Innen hat das Schiff ein Tonnengewölbe; die bemalte Cassettirung ist sehr verschwärzt und geht ihrem Untergang entgegen. Der Chorbau, auf zierlicher Treppe mit Balustraden bedeutend erhöht (um darunter die Sacristei anzubringen), ist in Betreff seiner innern Gestalt ein florentinischer Gedanke auf venezianischem Boden. Die Pilasterbekleidung des Innern und Äussern ist fast ohne alle Abstufung als blosse Decoration mitgegeben; von dem Werth ihrer Ornamente wird unten die Rede sein.

S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo erbaut, a
wiederholt die Anlage kleiner frühvenezianischer Kirchen (Seite 94, b) in einem neuen und höhern Sinne; das griechische Kreuz mit seiner Flachkuppel wird durch glückliche Abstufung in Haupträume und Eckräume, durch Schlankheit der Pfeiler zu einem perspectivisch reizenden Innenbau. Aussen zwar runde Mauerschlüsse u. a. Spielereien, aber einfaches und gutes Detail, wie auch im Innern. — Eine in den
meisten Beziehungen entsprechende Nachbildung, S. Felice, ist etwa b
50 Jahre jünger. — Auch S. Giovanni Elemosinario ist (1527, von c
Scarpagnino) nach diesem Vorbild gebaut. — S. Maria Mater d
Domini (von Sansovino vollendet) nähert sich durch Verlängerung des vordern Kreuzarmes wieder mehr der Langkirche und hat minder
leichte Stützen. — S. Maria Formosa mit ihren tiefen, durch Zwi- e
schenfenster verbundenen Capellen, durch welche das meiste Licht kömmt, ist ein unglückliches Gebäude. — Eine moderne Nachahmung des Systemes von S. Giovanni Crisostomo, vom Jahr 1806, bietet
S. Maurizio. Auch die demolirte Kirche S. Geminiano (von Sansovino) f
hatte dieselbe Anlage.

Um 1500 wurde die Kirche S. Fantino begonnen; der Urheber g
ist unbekannt. Als sehr glücklich gedachter Binnenraum bildet sie die Vorstufe zu S. Salvatore (s. d.); nur dass statt der Kuppelgewölbe noch Kreuzgewölbe angewandt sind. Der Chor wurde 1564 von Sansovino hinzugebaut. — Neben all diesen dem Centralbau sich

nähernden Anlagen entstand noch 1509 eine einfache weitbogige Ba-
a silica: S. Pietro e Paolo in Murano.

Schliesslich sind ein paar niedliche kleine Bauten des Guglielmo
b Bergamasco hier mit zu erwähnen: die Capella Cornaro (rechts) an SS. Apostoli, mit vier reichen Ecksäulen und einer Kuppel, — und
c das sechseckige Capellchen bei S. Michele (1530), mit einfachen Ecksäulen aussen, doppelten innen und einer Kuppel; ein geistlicher Pavillon.

Die Kreuzgänge dieses Styles, soweit sie noch zugänglich sind, bedeuten künstlerisch nicht viel. (Bei den Frari, S. Giovanni e Paolo, Carmine etc.[1]).

Auf dem venezianischen Thurmbau lag damals wie in allen Zeiten die Verpflichtung einer Mauerdicke ohne Unterbrechung. Man wusste aus Erfahrung, dass der Thurm trotz aller Fundamentirung sich irgendwie senken würde und wagte desshalb nur ganz oben eine freie durchsichtige Pfeilerstellung; alles Übrige wurde nur festes Mauerwerk, mit kleinen Nothfenstern. Es ist merkwürdig, dass die Renaissance nicht dennoch eine äussere Decoration versucht, dass sie sich fast durchaus mit Wandstreifen und etwa Einem Zwischengesims be-
d gnügt hat. Der einzige etwas reichere Thurm ist der isolirt stehende
e bei S. Pietro in Castello (1474). Ein anderer ganz origineller steht bei S. Maria dell' Orto. Später (1510) gab Bartolommeo Buono dem
f Campanile von S. Marco sein hübsches Obergeschoss sammt Spitze. —
g Wenn die Torre dell' Orologio (1496 von Pietro Lombardo) wirklich erst nach mehrern Jahrzehnden ihre Seitenflügel erhalten hat, so war sie bisdahin der einzige Thurm mit vollständiger Pilasterbekleidung in mehrern Stockwerken. Von den übrigen Thürmen des XVI.
h Jahrhunderts ist der bei S. Giorgio de' Greci einer der elegantesten. (Wohl mit der Kirche von Jac. Sansovino.)

Zwischen den Kirchen und Palästen stehen die Scuole, d. h. Bruderschaftshäuser, in der Mitte. In Venedig vorzüglich waren die geist-

[1] Ausserdem enthält Treviso, wie man sagt, treffliche Bauten der Lombardi: den Dom, die Madonna grande und S. Polo. Auch ihre Sculpturen in dieser und andern Kirchen derselben Stadt werden gerühmt.

lichen Zünfte oder Confraternitäten durch Schenkungen und Vermächtnisse zu einem grossen Reichthum gelangt, welcher damals wie aller corporative Besitz noch nicht beim ersten besten Gelüste oder Bedürfniss des Staates für gute Beute erklärt werden konnte; vielmehr durfte und musste er sich am hellen Tage zeigen. Vor allem durch Schönheit des Locales.

Die Scuola di S. Marco, bei S. Giovanni e Paolo, erbaut 1485, hat eine der prächtigsten Fassaden des ganzen Styles. (Man nimmt an, Martino Lombardo habe den baulichen Entwurf, Pietro Lombardo das Decorative geliefert; die Bildwerke theils von Mastro Bartolommeo, theils von Tullio Lombardo). Vom Innern hat nur noch die untere Halle ihre alte Gestalt; schlanke Säulen auf hohen gutverzierten Piedestalen tragen eine Holzdecke; vorzüglich gebildete hölzerne Consolen vermitteln beides. Das Gebäude ist jetzt als Eingangshalle mit dem zum Spital eingerichteten Dominikanerkloster verbunden. — Die Fassade ist eins der wichtigsten geschichtlichen Denkmale des alten venezianischen Lebens, dessen ganze elegante Fröhlichkeit sich darin ausgesprochen hat. Wenn es sich aber um den Kunstgehalt handelt, so rechne man etwas nach, wie z. B. Bogen jeden Grades unter sich und mit Giebeln abwechseln, wie sinnlos die Fenstersäulen mit handbreiten und dabei über und über verzierten Pilastern begleitet sind, wie wenig die Stockwerke sich unterscheiden, wie der Fries und das Ornamentband zwischen den Capitälen mit einander concurriren u. s. w. Wir sagen dies nicht, um dem Beschauer den Genuss zu verderben, sondern um den grossen toscanischen Baumeistern neben den venezianischen Decoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern. Die letztern haben übrigens hier in der wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse und deren durchbrochen gearbeiteten Zierrathen etwas in seiner Art Einziges hingestellt. a

Ein graziöser Rest eines Bruderschaftsgebäudes, um einige Jahre älter (1481) und ebenfalls vom Styl der Lombardi, ist der kleine Vorhof von S. Giovanni Evangelista; zwei Wände mit Pilastern; hinten die Mauer mit der Thür nach dem innern Hof — diese einfachen Elemente sind mit liebevollster Pracht behandelt. (Hinten im Hof das schon etwas mehr dem classischen Styl genäherte Frontstück einer Kirche, vom Jahr 1512). b

a Aber dies Alles wurde überboten durch die Scuola di S. Rocco, begonnen 1517 nach einem Entwurf des Pietro Lombardo (?), ausgeführt durch eine Reihe von Architekten bis auf Sansovino herab. Hier handelt es sich nicht mehr allein um decorirte Pilaster; blumengeschmückte Säulen treten sammt ihren Gebälken in zwei Stockwerken vor; pomphafte Fenster, ein reichfigurirter Oberfries, eine Jncrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck mährchenhafter Pracht; auch die übrigen Seiten des ganz frei stehenden Gebäudes sind reich ausgestattet; im Innern ist die ganze untere Halle, das reichere Abbild derjenigen in der Scuola di S. Marco, sowie die Treppe noch
b aus dieser Zeit. (Die nahe Kirche S. Rocco erhielt ihre Fassade später nach dem Vorbilde derjenigen der Scuola.) Einem Eindruck von diesem Range gegenüber ist es vielleicht vergebliche Mühe, auf den Mangel aller wahren Verhältnisse aufmerksam zu machen. Das Formenspiel, mit welchem der Blick abgefertigt wird, ist ein zu angenehmes.

c Einfacher und kleiner: die Scuola bei S. Spirito; — von Jac. Sansovino (s. unten): Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni; — von dessen Schüler Aless. Vittoria: Scuola di S. Girolamo. — Noch die späte Barockzeit sucht sich in Gebäuden dieser Art der Pracht jener erstgenannten auch äusserlich zu nähern: Scuola di S. Teodoro; — Scuola del Carmine etc.

Vor den Palästen mögen einige andere Profanbauten erwähnt werden, welche ebenfalls für die Baugesinnung des damaligen Venedigs bezeichnend sind.

Wie die Frührenaissance überhaupt auch in ihren Kriegsbauten einen heitern Eindruck erstrebt, so ist diess auch hier bei der Pforte
d des Arsenals (1460) der Fall. Merkwürdig sind an diesem Ziergebäude die noch fast byzantinisch gebildeten Blätter an den Capitälen. — Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erbaute Bartolommeo Buono
e aus Bergamo die „alten Procurazien“ am Marcusplatz als Amtswohnung für die Procuratoren von S. Marco und als grossen Inbegriff einer Menge von Bureaux. Die innere Einrichtung ist jetzt nirgends mehr zu erkennen, immer aber wird dieses Gebäude verglichen mit dem Ernst der in ähnlichem Zweck etwa 80 Jahre später erbau-

ten Uffizien zu Florenz den grossen Unterschied der Zeiten bezeichnen; ohne eigentliche Pracht, z. B. ohne plastischen Schmuck, als blosser Horizontalbau mit Hallen verschiedenen Ranges, giebt es doch in hohem Grade den Eindruck eines glänzenden, fröhlichen Daseins. — Ein anderer, etwas späterer Bergamaske, Guglielmo, errichtete für eine Corporation 1525 am Rialto den Palazzo de' Camer- a
linghi, jetzigen Appellhof, in dem prächtigen Styl der Privatpaläste, aber etwas gedankenlos. — Der gegenüberliegende Fondaco de' b
Tedeschi, jetzige Dogana, von Fra Giocondo da Verona 1506 erbaut, ist zwar ohne diese plastische Pracht, als einfache grosse Waarenhalle und Factorei mit vielstöckigem Pfeilerhof erbaut, allein Tizian und seine Schüler bemalten die sämmtlichen Aussenmauern, sodass dieser Fondaco, wohl erhalten, eins der ersten Gebäude Italiens sein würde. Leider ist dieser malerische Schmuck bis auf wenige Spuren (an der Canalseite) verloren. — Als städtische Bureaux und Waarenhalle sind auch die einfachen Fabbriche Vecchie c
(ebenfalls beim Rialto) 1520 von Scarpagnino erbaut *), welchen in der Folge 1555 Jac. Sansovino die etwas reichern, mit Pilasterordnungen bekleideten Fabbriche nuove beifügte. Auch diese d
Gebäude machen trotz der absichtlichen Schlichtheit immer einen stattlichen, venezianischen Eindruck.

Auf ihrem Höhepunkt angelangt (seit 1500) erhielt die venezianische Renaissance die Aufgabe, den grossen Hof des Dogenpa- e
lastes mit der erdenklichsten Pracht auszuschmücken; es geschah durch Antonio Bregno und Antonio Scarpagnino. An zwei Seiten kam nur das Erdgeschoss und das zunächst folgende Hallenstockwerk zu Stande; die dritte wurde nebst der entsprechenden Rückseite gegen den Canal ganz vollendet.

Wahrscheinlich mussten eine Menge von Wünschen und Meinungen berücksichtigt werden; wahrscheinlich wurde selbst der Plan mehrmals geändert. Näher verantwortlich sind die Architekten wohl nur für die beiden untern Geschosse — eine rundbogige Halle auf

*) Mit Übergehung eines, wie Vasari versichert, ungleich schönern Planes von Fra Giocondo.

Pfeilern und drüber eine spitzbogige auf Pfeilern mit vorgesetzten Säulen — und auch hier waren sie gebunden durch die Verhältnisse, welche Calendario dem Aussenbau gegeben hatte. Man darf nicht mit allzufrischen Erinnerungen von einem Pal. di Venezia in Rom, einem Pal. Riccardi in Florenz, vollends nicht von den Bauten Bramante's hereintreten. Die sämmtlichen obern Stockwerke des Hinterbaues sind dann blosse Decoration eines unter schwankenden Entschlüssen allmälig zu Stande gekommenen Innern. Die unabsichtliche Unsymmetrie, welche auf diese Weise in die Fassade kam, ist beinahe ein Glück zu nennen, da die Architekten wohl ohnehin für eine wahre Composition im Grossen nicht ausgereicht hätten. Es kommt dabei freilich zu krausen Extremen; Fenster desselben Stockwerkes von verschiedener Höhe, doppelte Friese u. a. m., was man über dem ungeheuern Reichthum der Decoration vergessen muss. Die Canalseite ist einfacher und am Sockel facettirt. — Die artige kleine Fassade links von der Riesentreppe hat Guglielmo Bergamasco 1520 hineingebaut; sie möchte leicht das Beste am ganzen Hofe sein.

---

a Von den Privatpalästen ist Pal. Vendramin-Calergi datirt mit der Jahrzahl 1481 und dem Namen des Pietro Lombardo. Die Säulenordnungen, welche vor die Fassade gesetzt sind, die grossen halbrunden Fenster, das bedeutend vorragende Gesimse und der beträchtliche Massstab geben diesem Gebäude ausser der ungemeinen Pracht auch einen gewissen Ernst, ohne dass in den Verhältnissen irgend eine höhere Aufgabe gelöst wäre. Die Adler im obern Fries entsprechen auf nicht eben glückliche Weise den Säulen. Die Pilaster des Erdgeschosses, welche der cannelirten mittlern und der glatten obern Säulenordnung entsprechen, sind für ihre Function viel zu zart gebildet.

Alle andern Paläste dieses Styles werden als „in der Art der Lombardi“, „aus der Zeit der Lombardi“ bezeichnet, aber ohne nähere Beziehung. Am Canal grande, von Marcusplatz aus beginnend, ist
b die Reihenfolge diese: (Links) der kleine Pal. Dario, fröhlich unsymmetrisch, mit bunten Rundplatten in verschiedener Anordnung verziert.
c — (Links) Pal. Manzoni-Angarani, besonders reich und schön,

mit einem Guirlandenfries über dem Erdgeschoss. — (Rechts) Pal. Contarini delle Figure, 1504, von kleinlich spielender Composition, a mit einem unglücklichen Giebel über der mittlern Loggia: an den Mauerflächen aufgehängte Schilde und Trophäen. — (Rechts) Pal. Corner-Spinelli, vielleicht das einzige dieser Gebäude, welches b ein höher gereiftes Gefühl für Composition verräth; ein hohes Erdgeschoss mit Rustica; darüber in zwei Stockwerken die Fenster ähnlich jenen an Pal. Vendramin, aber schön vertheilt. — (Links) Pal. Grimani a S. Polo, klein, zierlich, aber wieder etwas gedankenlos. c — Jenseits des Rialto ist nur der genannte Pal. Vendramin von Be- d deutung.

In andern Stadttheilen finden sich noch eine Anzahl mehr oder weniger reicher Fassaden. Eine gute an Pal. Trevisan hinter dem e Dogenpalast; — eine artig spielende an Pal. Malipiero, auf Campo f S. Maria Formosa, von Sante Lombardo zu Anfang des XVI. Jahrhunderts erbaut.

In Padua ist gerade die frühere Renaissance baulich nicht so vertreten, wie man es nach der weitgreifenden decorativen Wirksamkeit der dortigen Künstler erwarten sollte. Das schönste Gebäude dieser Gattung, die Loggia del Consiglio auf dem Signorenplatz, g ist von dem schon oben genannten Ferraresen Biagio Rossetti erbaut. Die freie untere Säulenhalle, wozu das obere Stockwerk mit seinen Fenstern so glücklich eingetheilt ist, der edle Marmor, die Gediegenheit der wenigen Zierrathen, die Lage über der Treppe, der Contrast mit dem venezianischen Engbau — diess Alles giebt zusammen einen köstlichen Eindruck.

An den Privatgebäuden macht sich das damalige Schicksal Padua's als venezianische Landstadt (seit 1405) empfindlich geltend. Hundert Jahre später unterworfen, könnte es eine Physiognomie haben wie Bologna. Statt dessen sind seine Portiken dürftig, seine Palazzi sehr mässig. Ein heiteres kleines Gebäude ist die sog. Casa di Tito h Livio (Pal. Cicogna), unweit vom Dom, an deren Fassade allerlei kleine farbige Marmorplatten symmetrisch um die Fenster herum vertheilt sind; ein grosses sehr elegantes Mittelfenster beherrscht das

Ganze. (Wahrscheinlich war die Fassade einst bemalt.) — Mit Falconetto tritt dann der Styl des XVI. Jahrhunderts in sein Recht.

In Vicenza übersieht man zu leicht neben den Bauten Palladio's die schönen Werke der frühern Renaissance, die doch als allgemeine Zeugnisse eines schon früher vorhandenen Bausinns es erst recht erklären, wie ein solcher Meister aufkommen und eine so glänzende Laufbahn in der eigenen Heimath finden konnte.

a Im Hof des Vescovato (beim Dom) ist eine zierliche kleine Halle vom Jahr 1494 erhalten; unten Rundbogen, oben eine Fensterreihe mit Pilastern und geradem Gebälk. — Unweit von der Basilica Pal-
b ladio's findet sich das steinerne Häuschen N. 1828, noch halbgothisch obwohl vom Jahr 1481, kenntlich an dem Motto: Il n'est rose sans espine; eines der allerniedlichsten Gebäude dieser Art, mit kleeblattförmig vortretenden Balcons, deren Consolen aus Laubwerk, Greifen, Füllhörnern bestehen; die obern Fenster mit Candelabern eingefasst, ihre Zwischenräume mit gemeisselten Arabesken verziert. Ein gleichzeitiger Nebenbau von Mauerwerk war mit farbigen Arabesken
c bemalt. — Ein grösserer Palast, dessen freie untere Halle durch Aufhöhung des Bodens halb vergraben worden ist, steht beim Ponte de'
d Giangioli. — Das Haus N. 1944, mit dem Motto: Omnia prætereunt, redeunt, nihil interit, ist unten mit einer sonderbaren, gitterartigen Verzierung überzogen, sonst von guten Verhältnissen. — Schon aus
e der classischen Zeit stammt dann das Häuschen N. 1276, ein ganz merkwürdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend sein zu wollen. Mit der Fassade gelang es; mit dem Höfchen doch nicht mehr.

Von da bis auf Palladio ist eine zwar nicht reichliche, aber doch nie zu lang unterbrochene Reihe von mehr oder weniger stattlichen Privatgebäuden vorhanden, welche die Vorstufen seiner Werke bilden.

Verona war die Vaterstadt eines der berühmtesten Architekten der Frührenaissance, des Fra Giocondo (geb. um 1435, starb nach 1514). Seine Thätigkeit gehörte meist dem Auslande an, doch hat er

in der Heimath wenigstens ein wichtiges Gebäude, den Palazzo a del Consiglio (am Signorenplatz) hinterlassen. Bei grosser Eleganz ist dasselbe doch in der Anordnung weniger gelungen als die ähnliche Loggia del Consiglio zu Padua; viertheilig, sodass ein Pfeiler auf die Mitte trifft; die Flachrundgiebel der obern Fensterreihe an das Gesimse stossend; die Sculpturnischen in der Mitte nicht gut angebracht. Vorzüglich fein und gediegen ist das bauliche Detail (Gesimse, Archivolten etc.), weniger das bloss decorative. Die Spuren der gemalten Arabesken an sämmtlichen Mauerflächen sind so weit erhalten, dass man sich das Untergegangene hinzudenken kann. — Sonst gilt z. B. noch das schöne Portal von S. Maria della Scala als b Werk Fra Giocondo's; anderes ist weder bedeutend, noch sicher von ihm.

Von den Privatpalästen der Frührenaissance ist kein einziger baulich wichtig; der Ersatz hiefür lag in der speciell veronesischen Sitte, die Fassaden von oben bis unten zu bemalen, wovon bei späterem Anlass.

Von den Kirchen ist S. Nazario e Celso gothisch angefangen c und gegen 1500 ausgebaut; S. Maria in Organo vom Jahr 1481 (die d Fassade 1592); erstere dreischiffig mit Pfeilern, letztere eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe, einigermassen an S. Sisto in Piacenza erinnernd, nur dass der Fries über den Bogen mit vollfarbigen Geschichten bemalt ist. (Viereckige Kuppel.) Beide Kirchen sind mehr durch ihre decorativen Zuthaten bedeutend.

Brescia besitzt vor Allem einen höchst ansehnlichen Palazzo e communale, der 1508 von einem einheimischen Künstler, Formentone, erbaut oder doch begonnen wurde. Das Erdgeschoss, nach lombardischem Brauch mehr als zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, aussen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (an den Seitenfronten nur glatte Pilaster); in den Bogenfüllungen tiefe Medaillons mit Büsten römischer Kaiser u. s. w.; der Fries trägt bereits tüchtige Löwenköpfe. Das Obergeschoss tritt, wie am Pal. del Podestà zu Bologna, beträchtlich zurück; die Balustrade, welche einigermassen vermitteln sollte, ist nur vorn aus-

geführt. Die Wanddecoration — dünne Pilaster mit derben Arabesken, Schilde mit schwarzen Halbkugeln, Einrahmungen von grauem Marmor — hat einen spielend decorativen Charakter. Zu diesem Ganzen componirte später Jacopo Sansovino den reichen vegetabilischen Fries mit Putten und das Kranzgesimse, Palladio aber die schönen Fenster, deren Obersims mit Consolen seinen Styl leicht verräth. (Die Attica modern, der kleine Anbau rechts wohl ebenfalls von Formentone.)

Von einfacherer, älterer Renaissance sind die links gelegenen
a Prigioni, in der Mitte durch eine hübsche Durchgangshalle unterbrochen. — Privatpaläste sind wenige oder keine aus dieser Zeit vor-
b handen; Pal. Longo, an sich nicht eben bedeutend, gehört schon dem Styl des XVI. Jahrhunderts an.

Endlich eine der wunderlichsten Kirchen der Frührenaissance:
c S. Maria de' miracoli. Die Fassade, im Styl der Lombardi, hat ganz die engräumige venezianische Pracht, welche deren Bauten bezeichnet; das heiterste Detail — unterhöhlt gearbeitete Arabesken, runde Freibogen als obere Mauerabschlüsse etc. — kann den Mangel an Composition nicht ersetzen. Innen ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen; sonderbarer Weise haben hier diese letztern und der mittlere Kreuzraum Tonnengewölbe, während 4 Kuppeln (zwei höhere und zwei niedrigere) auf die 4 Kreuzarme vertheilt sind; der Chor ein hinterer Anbau mit Tonnengewölbe. Candelaberartige Säulen zwischen den Hauptpfeilern isoliren die einzelnen Räume; die Durchblicke gewähren mit dem eigenthümlichen Lichteinfall ganz angenehme Architekturbilder, wozu der Reichthum des Einzelnen — hier eher im Styl eines Scarpagnino — ebenfalls beiträgt. Unter den Versuchen im Gebiet des Vielkuppelsystems ist diess Gebäude einer der gewagtesten. (Die obern Theile des ganzen Innern sind durch Rococostuccaturen nicht gerade entstellt, doch ihres wahren Charakters be-
d raubt.) — An S. Maria delle grazie verdient der artige kleine Hof mit dem Brünnchen wenigstens einen Blick.

---

e In Bergamo ist die an S. Maria maggiore angebaute Capelle Coleoni innen stark erneuert, aussen eine bunte, reiche und in ihrer

Art graziöse Composition, aus schwarzem, weissem und rothem Marmor, mit einer Menge von Sculpturen und den feinsten Prachtarabesken. Der Oberbau hat etwas Spielendes.

Es mag nicht sehr methodisch scheinen, wenn wir bei einem so vorzugsweise decorativen Baustyl die Werke der Decoration im engern Sinne besonders aufzählen, zumal da manche derselben von den nämlichen Künstlern herrühren, welche die Schicksale der Baukunst im Grossen bestimmten. Vielleicht aber wird man uns einstweilen der Übersicht zu Gefallen beipflichten.

Die Anfänger der Decoration dieses Styles sind nur zum Theil Architekten; ausser Brunellesco hat auch der Bildhauer Donatello und wahrscheinlich auch der paduanische Maler Squarcione einen bedeutenden Antheil an diesem Verdienst; der letztere war selbst in Griechenland gewesen, um antike Fragmente aller Art zu erwerben. Die Gunst, welche die neue Zierweise fand, ist um so erklärlicher, als das Decorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gothik gewesen war; zudem musste die begeisterte Anerkennung, welche der gleichzeitig neu belebten Sculptur entgegen kam, auch derjenigen Kunst zu Statten kommen, welche für die möglichst prächtige Einrahmung der Sculpturen sorgte. In der technischen Behandlung der Stoffe, des Marmors, Erzes, Holzes, waren die Fortschritte für beide Künste gemeinsam.

Die Gegenstände waren dieselben, wie bisher, allein die Behandlung und der Aufwand wurden offenbar bedeutender. Wenn man einzelne wenige Prachtarbeiten der gothischen Zeit, wie die Gräber der Scaliger in Verona, die Gräber der Könige Robert und Ladislas in Neapel, den Altartabernakel Orcagna's in Florenz ausnimmt, so hat schon an äusserm Reichthum die Renaissance das Übergewicht. Man vergleiche nur in Venedig die gothischen Dogengräber mit denjenigen des XV. und des beginnenden XVI. Jahrhunderts. Die Schmuckliebe

ist überhaupt grösser geworden, was sich z. B. schon in der Malerei auf das Deutlichste zeigt.

Über die wichtigern Gattungen der betreffenden Denkmäler ist vorläufig Folgendes anzudeuten:

Die freistehenden Altäre mit Tabernakeln auf Säulen kommen fortwährend, doch minder häufig vor.

Eine besonders grosse Ausdehnung gewinnt der sculpirte Wandaltar: unten, an der Vorderseite des Tisches mit Reliefs, oben über dem Tische mit Statuen oder Reliefs in reicher architektonischer Einfassung versehen. Bisweilen wird die ganze betreffende Wand als grosse Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten aller Art ausgebildet.

Steinerne Chorschranken, Balustraden u. dgl. erhalten oft eine überaus prachtvolle Decoration.

Sängerpulte und Orgellettner werden ebenfalls nicht selten mit dem grössten Luxus ausgestattet.

Die Kanzel dagegen verliert den umständlichen Säulenbau und steht entweder auf Einer Säule oder hängt auch nur an einem Pfeiler des Hauptschiffes. Der reichste decorative und figürliche Schmuck wird fortwährend daran angebracht.

Die Bodenmosaiken, wo sie noch vorkommen, wie in der sixtinischen Capelle und in den Stanzen des Vaticans, in der Grabcapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz, in der Capelle des Pal. Riccardi daselbst, u. a. a. O., wiederholen die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des Cosmatenstyles. (Eine besondere Gattung sind die von Marmor verschiedener Farben
a eingelegten Geschichten, welche den Boden des Domes von Siena ausmachen, und von welchen auch im Mittelschiff des Domes von
b Lucca ein Muster, das Urtheil Salomo's, vorkömmt.) Im Ganzen wandte man die vorhandenen Mittel nicht mehr auf einen Luxus des Fussbodens, dessen übermässige Pracht den Blick von den Bauformen abgezogen hätte. Die grossen Baumeister fühlten, dass eine einfache Abwechselung von Flächen, in Marmorplatten von 2 oder 3 Farben ausgedrückt, am ehesten in Harmonie stand mit dem Gebäude selbst [1]).

[1]) Eine besondere Gattung, deren seltene alte Beispiele gleich hier vorweg zu erwähnen sind, bilden die glasirten Ziegelböden, welche Teppichmuster nachzuahmen scheinen, zum Theil aus der florentinischen Fabrik der Rob-

Ein ausserordentlicher Luxus, dessen Fülle jetzt noch in Erstaunen setzt, wurde auf die Grabmäler verwandt. Gegen das manierirte italienisch-gothische Grab gehalten, ist das Renaissancegrab in jeder Beziehung im Vortheil. Der bisherige Sarcophag auf Säulen oder Tragfiguren, mit seiner unsichtbar hoch angebrachten liegenden Statue, der Tabernakel auf Säulen mit seinem Gemälde im tiefen Schatten, seinen allzuhoch aufgestellten Statuetten, seinen Vorhangziehenden Engeln u. s. w. — Diess Alles wurde schön und sinnvoll in vernünftigen Verhältnissen umgestaltet. Das Ganze bildet in der Regel eine nicht zu tiefe Nische, in welcher unten der Sarcophag steht: auf diesem liegt entweder unmittelbar oder über einem zierlichen Paradebette die Statue. Im obern Halbrund findet man insgemein eine Madonna mit Engeln in Hochrelief, oder auch die Gestalten von Schutzheiligen. Die Pfosten der Nische, die Enden des Sarcophages, die Ansätze und die Mitte des obern Bogens erhalten dann noch je nach Umständen eine Anzahl von Statuetten oder Reliefiguren, welche Heilige, Kinderengel (Putten), Allegorien etc. darstellen. An Gräbern von Kriegern und Staatsmännern, die zumal in Venedig und Neapel vorherrschen, macht sich eine sehr vielgestaltige Composition, bisweilen auch schon ein Missbrauch der Allegorien geltend.

In den Sacristeien und in der Nähe der Klosterrefectorien finden sich oft reichverzierte Brunnen.

Das Gitterwerk einzelner Kirchenräume ist nicht selten mit vielem decorativem Geschick behandelt.

Die wenigen ehernen Kirchenpforten, die man hauptsächlich um ihrer Sculpturen willen betrachtet, sind durchgängig (Ghiberti's Thüren) in decorativem Betracht nicht minder bewundernswerth.

Die Holzdecoration (Chorstühle, Sacristeischränke etc.) wird unten im Zusammenhang erörtert werden.

---

bia, von welchen z. B. Rafael die (jetzt ganz ausgetretenen) Bodenplatten für die Loggien bezog. Etwas besser erhalten: einige Reste in den Stanzen des Vaticans. Aus früherer Zeit: diejenigen in der Capella Bentivoglio, in S. Giacomo maggiore zu Bologna; — und diejenigen in der fünften Capelle links zu S. Petronio ebenda, letztere sechseckige Plättchen mit Ornamenten und Figuren. — In Neapel dauert die Sitte noch heute.

In profanen Gebäuden ist aus begreiflichen Ursachen weit weniger von dem alten Zierrath zu finden, als in Kirchen, und das Wenige (einzelne Thüren, Kamine u. dgl.) ist nicht immer leicht sichtbar. Da die Wände fast bis unten mit Teppichen bedeckt wurden, so contrastirten sie nicht wie bei ihrer jetzigen Nacktheit gegen die geschnitzte und vergoldete Decke. In einzelnen Beispielen (sixtinische
a
b Capelle, Sala de' Gigli im Pal. vecchio zu Florenz) wurde auch für den Anblick bei weggenommenen Teppichen durch bloss gemalte gesorgt. — Wir rechnen übrigens im Nachstehenden nicht nur die gemalten Einfassungen von Räumen, Oeffnungen und Gemälden, so weit sie von sprechender Bedeutung sind, ebenfalls zu dieser Gattung, sondern die Decorationsmalerei im weitern Sinne. Mit einer Übersicht der Denkmäler der letztern wird vorliegender Abschnitt schliessen.

Die Architektur und das Arabeskenwerk an diesen Ziergegenständen ist noch bis über die Hälfte des XV. Jahrhunderts hinaus einfach im Vergleich mit dem spätern Raffinement, ja selbst befangen und unsicher. Vielleicht waren es weniger die grossen Baumeister, als die Bildhauer und Maler, welche die Ausbildung dieses Kunstzweiges bis zur höchsten und edelsten Eleganz übernahmen. (Wobei freilich nicht zu vergessen, wie oft die drei Künste damals in Einer Hand beisammen waren, sodass nur der Zufall über die grössere Beschäftigung und Anerkennung in einer derselben entschied.)

Die Arabeske des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts ist eine fast selbständige Lebensäusserung der damaligen Kunst: von verhältnissmässig gewiss sehr wenigen, bloss plastischen antiken Vorbildern (Thürpfosten, Friesen, Sarcophagen) ausgehend, hat sie das Höchste erreicht aus eigenen Kräften. Ich glaube, ohne es beweisen zu können, dass dem Desiderio da Settignano ein wesentlicher Theil dieses Verdienstes angehört. An den ihm zugeschriebenen Werken ist die Arabeske und das Architektonische vielleicht am Frühsten ganz edel und reich gebildet. Von seiner Werkstatt ging dann Mino da Fiesole aus, der ihm eine ausserordentliche Gewandtheit und Delicatesse in der Behandlung des Marmors verdankte. Mino's Stellung

in Rom erleichterte wahrscheinlich die rasche Verbreitung der ohnehin leicht mittheilbaren Decorationsmotive, die man denn auch an weit auseinander gelegenen Orten bisweilen fast identisch wieder findet.

Eine grosse Umwandlung trat, wie wir sehen werden, mit der Entdeckung der Titusthermen ein. Das neue, aus Malerei und Plastik wunderbar gemischte System, welches man ihnen, vielleicht auch andern Resten entnahm, fand seinen reichsten und schönsten Ausdruck in den Loggien des Vaticans.

Von dieser Leistung an geht es rasch abwärts. Sowohl die gemalte, als die in Marmor und Stucco gebildete Decoration wird fast plötzlich nicht mehr mit derjenigen Liebe zum Einzelnen behandelt, welche ihr bisher zu Statten kam; sie geräth in eine völlige Abhängigkeit von den grossen baulichen Gesammteffekten, welche sich nicht mehr durch zierliches Einzelnes wollen stören lassen; sie muss der Architektur ihre inzwischen empfindungslos und willkürlich gewordene Profilirung, ihre Behandlung der Flächen u. s. w. nachmachen, anstatt durch Reichthum gegen ein einfacheres Ganzes contrastiren zu dürfen. (Diess ersetzt sich gewissermassen durch den grössern Massstab der plastischen Figuren, welche jetzt erst in bedeutender Menge lebensgross und selbst colossal verfertigt werden.) — Innerhalb der Verzierungsweise selbst zeigt sich ebenfalls grosse Entartung. Das von Rafael so genau abgewogene Verhältniss des Figürlichen zum bloss Ornamentistischen und beider zur Einrahmung geräth ins Schwanken; ersteres wird unrein und oft burlesk gebildet (z. B. die Masken jetzt als Fratzen); letzteres verliert in den vegetabilischen Theilen den schönen, idealen Pflanzencharakter, dessen Stelle jetzt eine conventionelle Verschwollenheit einnimmt; ein allgemeiner Stoff, einem elastischen Teige vergleichbar, wird in Gedanken willkürlich vorausgesetzt. (Sehr kenntlich ausgesprochen in den sog. Cartouchen, bei welchen man sich vergebens frägt, in welchem Material sie gedacht seien.) — Im Verlauf der Zeit wird die ganze Gattung wieder von der Architektur und von der Sculptur absorbirt; d. h. die Gegenstände selbst, Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Thürpfosten u. s. w. werden fortdauernd in Masse gefertigt, aber sie haben keinen eigenen, abgeschlossenen Styl mehr, sondern sind Anhängsel der beiden genannten Künste.

Wir greifen hier absichtlich tief in das XVI. und selbst in das XVII. Jahrhundert hinab, um eine Menge von Einzelheiten mit einem Mal vorzubringen, die sich bei den spätern Epochen der Baukunst (wo sie der Zeit nach hingehören) sehr zerstreut ausnehmen würden. Dem Styl nach ist es ohnediess meist ein Nachklang der Frührenaissance, für deren schönen und reichen Anblick die Decoration des spätern Systemes keinen rechten Ersatz gewährte, und die man daher stellenweise reproducirte.

Verschollen und verschwunden sind natürlich alle jene prächtigen Decorationen des Augenblickes, von welchen Vasari eine so grosse Menge mitten unter den bleibenden, monumentalen Kunstwerken aufzählt. Die Begeisterung, mit welchen er die Bauten und Geräthe für Festzüge, die Triumphbogen und Theater für einmalige Feierlichkeiten schildert, lässt uns die Fülle von Talent ahnen, dessen Entfaltung und Andenken mit dem hinfälligen Stoff, mit Holz, Leinwand und Stucco unwiederbringlich dahingegangen ist.

Auch die Aufzählung der decorativen Werke beginnt wie die der Bauwerke billig mit Florenz, und zwar mit Brunellesco selbst. Ohne völlige Sicherheit, aber mit grosser Wahrscheinlichkeit kann man
a ihm den Entwurf zu der Lesekanzel des Refectoriums und zu dem
b Brunnen von dessen Vorraum in der Badia bei Fiesole zuschreiben; in der echten, edeln, auf das Ganze gehenden Zierweise spricht sich mehr der Architekt als der Bildhauer aus. In der Kirche sind die
c Aufsätze der beiden Thüren des Querschiffes sicher von ihm; von dem artigen Giessbecken mit zwei Putten in dem hintern Nebenraum rechts, durch welchen man in die Kirche geführt wird, lässt sich diess weniger behaupten. Die Leibung einer Thür im Hof mit einfach edeln Arabesken ist wohl wieder von seiner Erfindung. — Nach diesen
d Werken zu urtheilen, kann der sehr prächtige, fein incrustirte Orgellettner von S. Lorenzo mit seinen kleinlichen Motiven nicht von Bru-
e nellesco entworfen sein. Aber der köstliche Brunnen in dem linken Nebenraume der Sacristei, mit den Drachen an dem Brunnstock und

den Löwenköpfen an der untern Schale möchte vielleicht sein Bestes in dieser ganzen Gattung und eines der trefflichsten Zierwerke der Frührenaissance überhaupt heissen dürfen.

Ghiberti geht als Decorator in Erz sogleich weit über die Schranken der Arabeske hinaus, am Anfang noch mit einiger Scheu, zuletzt ohne Rückhalt. Die Pfosten seiner drei Thüren haben an der a Innenseite nur flache Arabesken, die späteste (mit den Thürflügeln Andrea Pisano's) gerade die schönsten; an den Aussenseiten dagegen stellte er Fruchtgewinde und Vögel, auch Köpfe u. a. m. in voller unterhöhlter Arbeit dar, an der Nordthür noch mässig, an der Ostthür sehr reich und schön, an der spätesten, südlichen schon überreich und naturalistisch, als wäre der Guss über den Gegenstand selbst gemacht worden. An den Pforten der Ostthür sind die Einrahmungen zwar zum Stoff und zur Function trefflich gedacht, in der Einzelform aber nicht ohne einen barocken Anklang. An den beiden Reliquienkasten b (s. unten) ist das Ornament mehr als billig untergeordnet.

Donatello ist in seinen Decorationen überaus gewagt. (Einfassung seiner Annunziata in S. Croce, nach dem fünften Altar rechts, c des wunderlichen Madonnenreliefs in der Capelle Medici ebenda, mit d buntem Glas; reiche Nische an Orsanmichele mit der Gruppe Veroc- e chio's.) Es ist mehr die muthwillige Seite der Frührenaissance, welche mit ihrem von Rom geholten Reichthum noch nicht Haus zu halten weiss. Von seinem Bruder, dem schon genannten Simone, rührt das prächtige eherne Gitter an der Capelle der Madonna della Cintola im f Dom von Prato her, mit den durchsichtigen Friesen und Seitenfriesen von Rankenwerk und Figürchen, und den Palmetten und Candelabern als Bekrönung; ebenso die Einrahmung der Hauptpforten von S. Peter g in Rom. — Ausserdem stammt wohl von Simone ein gewisser einfacherer Typus von Grabmonumenten, welcher schon seit Mitte des XV. Jahrhunderts, vielleicht zuerst am Grabe des Gianozzo Pandol- h fino († 1457) in der Badia und dann noch öfter recht schön vorkömmt. Er besteht in einer halbrunden, mit Laubwerk eingefassten Nische, in welcher der mehr oder weniger verzierte Sarcophag aufgestellt ist; die Wand darunter wird durch wohl eingefasste farbige Steinplatten als eine Art Unterbau charakterisirt. (S. Croce, Capella i

a del sagramento; S. Annunziata, fünfte Capelle rechts; Dom von Prato, hinterste Capelle links u. s. w.)

b Ein sehr artiger Zierbau Michelozzo's ist das Sacellum des vordern Altars in S. Miniato mit seinem Tonnengewölbe voll glasirter Cassetten. Viel prachtvoller, nur leider durch einen barocken Auf-c satz des vorigen Jahrhunderts entstellt, der Tabernakel in der Annunziata zu Florenz (links vom Eingang); mit farbigem Fries, Cassetten-d werk etc. (Womit zu vergleichen: seine unruhig reiche Decoration in der Capelle des Pal. Riccardi.)

Von einem Schüler Donatello's, dem oben (Seite 183) als Bau-e meister genannten Bernardo Rosellino ist das Grabmal des Lionardo Aretino im rechten Seitenschiff von S. Croce; bei aller Pracht noch etwas befangen, sodass der noch ganz rechtwinklich gestaltete Sarg auf schweren Stützen ruht; auch das Postament kleinlich, der Teppich der Bahre mit Raffinement verziert.

Die Bronzedecorationen, welche von Verocchio und Ant. Pollajuolo vorhanden sind, haben bei jenem etwas Schwülstiges und f Schweres (mediceischer Sarcophag, in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz), bei diesem etwas barock Spielendes (Bronzegrabmal Six-g tus IV in der Sacramentscapelle von S. Peter in Rom). Beide aber und Pollajuolo zumal, entwickeln einen glänzenden Reichthum an Zierformen: der letztere hat sich nur durch das Motiv eines Paradebettes zu weit führen lassen, während der erstere das Motiv des Gitters (Strickwerk) auch auf den Sarg ziemlich unglücklich anwandte.

Ein bedeutender neuer Anstoss war inzwischen in die Renaissance gekommen durch Desiderio da Settignano. Das einzige grosse h Werk desselben, das Grabmal des Carlo Marzuppini im linken Seitenschiff von S. Croce (nach 1450), wurde früher hauptsächlich wegen der naturalistischen Wahrheit einzelner Ornamente bewundert: wir erkennen darin den höchsten decorativen Schwung und Styl, der durch griechische, nicht bloss römische Muster geläutert scheint. Hier ist alle Willkür verschwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichthum geniessbar. Was vielleicht später nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarcophag. — Auch an dem Wandtabernakel i der Schlusskapelle des rechten Querschiffes in S. Lorenzo ist das wenige

Ornament sehr schön. (Das Christuskind von Baccio da Montelupo.) Wahrscheinlich eher von Desiderio als von Verocchio ist auch die prächtige eherne Basis, welche jetzt in den Uffizien (zweites Zimmer a der Bronzen) eine antike, ebenfalls eherne Statue trägt. Sie will nicht ein freies Ornament, sondern ein reich verziertes Postament von wesentlich architektonischem Charakter sein. Die Reliefs auf zwei Seiten sind ebenfalls trefflich und würden dem Desiderio entsprechen.

Desiderio's Schüler war nun der in Florenz und Rom vielbeschäftigte **Mino da Fiesole**, durch welchen, wie es scheint, die florentinische Renaissance erst recht weit in Italien herumkam. Mino hat in einzelnen florentinischen Arbeiten seinen Lehrer nahezu erreicht; man wird namentlich in den beiden Grabmälern der Badia (des Ber- b nardo Giugni 1466 und des Grafen Hugo 1481, im rechten und linken Kreuzarm der Kirche) eine Fülle des herrlichsten decorativen Lebens in beinahe griechischen Formen, in den edelsten Profilen bemerken. Auch der Altar in der Capelle del miracolo in S. Ambrogio ist or- c namentistisch von ähnlichem Werthe. In der Annunziata hat die köst- d liche Sacristeithür etwas von Mino's Styl.

Allein die römischen Arbeiten entsprechen dieser Schönheit nicht ganz. Bei Anlass der römischen Renaissance wird wieder davon die Rede sein.

Von **Benedetto da Majano** ist die Kanzel in S. Croce, schon e in decorativer Beziehung eines der grössten Meisterwerke, leicht und prachtvoll. Wahrscheinlich um das zarte Gebilde nicht zu stören, versteckte der Meister die Treppe kunstreich in den Pfeiler selbst, an dessen Rückseite das schöne Thürchen mit eingelegter Arbeit den Eingang bildet [1]). — In ihrer Art ebenfalls vom Allertrefflichsten: die Marmorthür in der Sala de' Gigli des Pal. vecchio, mit zart figurirtem f Fries und Capitälen. — Von den Prachtthoren, die Benedetto's Bruder **Giuliano** in Neapel errichtete, ist schon Seite 195 die Rede gewesen. — Als Decoratoren in Holz werden Beide noch einmal zu nennen sein. In der Sagr. nuova des florent. Doms, wo das Getäfel von ihnen ist, kann der marmorne Brunnen, der so viel geringer ist als

[1]) Die decorativ und plastisch so viel geringere Kanzel in S. Maria novella, g von Maestro Lazzero, ist als Vorstufe dieser zu vergleichen.

ihre Marmorarbeiten, kaum auf ihre Rechnung kommen. (Eher auf
a die eines gewesenen Buggiano, von welchem der Brunnen in der Sagrestia vecchia und der Reliefmedaillon Brunellesco's ebenda herrührt.)

Dem Giuliano da San Gallo werden die beiden schönen Grä-
b ber der Capelle Sassetti in S. Trinità zugeschrieben. Sie sind vielleicht die schönsten des (S. 233. h) bei Anlass des Simone di Donatello erwähnten Typus und überdiess durch zierliche Reliefs interessant. (Copien nach Motiven antiker Sarcophage etc.)

Von unbekannten Meistern sind die Zierarbeiten der Certosa. Sehr ausgezeichnet und früh, ja an diejenigen Brunellesco's erinnernd: der
c Brunnen des dritten Hofes als Sarcophag auf verschlungenen Drachen
d ruhend; das Lesepult im Refectorium.

Den Auslauf der Marmordecoration in das Derbe, Schattige und Kräftige zeigen hier die Arbeiten des Benedetto da Rovezzano:
e die zu seinen Reliefs in den Uffizien (Gang der toskanischen Sculp-
f tur) gehörenden Einfassungen, das Kenotaphium des Pietro Soderini
g († 1522) im Chor des Carmine, das Kamin im Saal des Pal. Roselli
h del Turco und das Grabmal des Oddo Altoviti in der nahen Kirche SS. Apostoli (linkes Seitenschiff). Die Arabeske sucht mit der nachdrücklicher gewordenen architektonischen Profilirung Schritt zu halten; sie vereinfacht sich und verstärkt ihr Relief. — Von Benedetto ist auch die Decoration der Kirchthür. — Noch eher der Frührenaissance zu-
i gewandt: die ebenfalls dem Benedetto zugeschriebene Thür der Badia (gegen den Pal. del Podestà hin).

Auch ganz späte Arbeiten sind nicht zu übersehen. So beweisen
k die beiden marmornen Orgellettner in der Annunziata — reiche Balustraden mit Consolen über Triumphbogen — dass selbst die Detailformen der Frührenaissance zu solchen Zwecken bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts hie und da wiederholt wurden, als es daneben längst ein neues (aber freudloseres) Ornament gab. — Dagegen giebt das
l Piedestal von Benv. Cellini's Perseus an der Loggia de' Lanzi den beginnenden Barockstyl in seiner zierlichsten Gestalt. — Bandi-
m nelli in den decorativen Theilen seiner Basis vor S. Lorenzo verfährt ungleich schöner und mässiger.

Neben all diesen Bemühungen, dem Marmor und Metall das reichste und edelste decorative Leben mitzutheilen, gab die Schule der Robbia das lehrreiche Beispiel weiser Beschränkung. Ihr Stoff, der gebrannte und glasirte Thon, hätte zur Noth eine Art von Concurrenz gestattet, allein in dieser goldenen Kunstzeit giebt sich kein Material für das aus, was es nicht ist, sondern jedes lebt unverhohlen seinen innern Bedingungen nach. — Die Robbia, welche lieber schön brennen und zart und gleichmässig glasiren als grosse Platten auf einmal fertig machen wollten, setzten ihre Arbeiten aus vielen Stücken zusammen und verhehlten die Fugen nicht, während der Marmor in den grössten Blöcken bearbeitet wurde. Ausserdem konnten sie mit demselben auch in der Schärfe der Behandlung nur mühsam wetteifern. Ihre Arabesken sind daher bescheiden. Allein sie ersetzen, was abgeht, durch Kraft und Tiefe der Modellirung, durch reichliche Anwendung von Fruchtkränzen, welche Strenge und Fülle in hohem Grade vereinigen, hauptsächlich aber durch die drei oder vier Farben (gelb, grün, blau, violett), welche lange Zeit und absichtlich ihre ganze Palette ausmachen. Das bloss Plastische, das farbige Plastische und das bloss Gemalte wechseln in klarster und bewusstester Abstufung. Es genügt einstweilen, auf ein Meisterwerk wie der Sacristeibrunnen in a S. Maria novella hinzuweisen. (Vgl. Seite 228, Anmerkung.)

Die Fahnen- und Fackelhalter an einzelnen Palästen, durchgängig von geschmiedetem und gefeiltem Eisen, mit herabhängenden Ringen, beweisen in ihrer einfach schönen Behandlung ebenfalls die allgemeine Kunsthöhe, welche jedem Stück sein besonderes Recht wiederfahren liess. Da sie zu dem Ernst der Rusticabauart passen mussten, so ist es leicht, sie an Pracht zu überbieten, aber für ihre Function bedurften sie der derben Form. An Pal. Strozzi sind auch noch die ge- b waltigen und dabei reichen Ecklaternen des Caparra (eigentlich Nic. Grosso) erhalten; eine ähnliche auch an Pal. Guadagni. Es ist, als c ginge aus der Ecke des Gebäudes ein Strahl von Strebekraft in das Eisenwerk hinein.

In Pisa folgt die Renaissance hier wie im Grossen der florentinischen.

a Vielleicht das Schönste von Allem ist hier das Weihbecken im rechten Seitenschiff des Domes; Italien enthält reichere, aber kaum
b ein edleres. — Möglicher Weise von derselben Hand: das Lesepult, auf einem Adler ruhend, am Chor.

Im XVI. Jahrhundert arbeitete ein gewesener Stagi (wie man
c behauptet, unter dem Einfluss Michelangelos) das Grabmal des Gamaliel, Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiff, die Nische mit
d einem heiligen Bischof im rechten Querschiff des Domes und das
e Grabmal Dexio im Campo santo; lauter schwüles, überladenes Arabeskenwerk, das schon an die gleichzeitige neapolitanische Schule (um 1530, s. unten) erinnert. Benedetto da Rovezzano mit seiner einfachern Derbheit war auf einer richtigern Spur gewesen. Von Stagi oder eher von einem unbekannten Meister: die beiden figurirten Ca-
f pitäle auf der Osterkerzensäule und auf der gegenüberstehenden, im Chor des Domes.

g In S. Sisto: zwei einfach schöne marmorne Weihbecken. (Bei
h diesem Anlass sind die beiden in S. Marco zu Florenz nachzuholen).

In Lucca ist, abgesehen von wenigen ältern Sachen, wie z. B.
i das energische Portal des erzbischöflichen Palastes, der grosse Bildhauer Matteo Civitali auch für die Decoration der erste und der letzte. Seine Behandlung verräth die Schule Settignano's und die Genossenschaft des Mino da Fiesole, aber er ist durchgängig ernster, architektonischer, auch weniger fein und elastisch als die beiden. Im
k Dom ist von ihm der Zierbau des Tempietto (1484), eine Aufgabe, die vielleicht andere Zeitgenossen graziöser gelöst hätten, ohne doch einen höhern Eindruck hervorzubringen. Sodann die Kanzel (1498), die Einfassung des Grabmals des Petrus a Noceto (1472) und vielleicht auch die ganze untere Einfassung der Sacramentscapelle, beides im rechten Querarm, sowie die schönen decorativen Theile seines Regulus-Altares (1484), zunächst rechts vom Chor. Auch die Marmorpilaster in der hintersten Capelle des linken Querarmes werden ihm
l zugeschrieben. — In S. Salvatore ein Marmorrahmen um ein Altar-

bild. — In S. Frediano der neuere Taufbrunnen (als Nische) in der a
Nähe des Alten.

Die Weihbecken der lucchesischen Kirchen meist schön.

In Siena empfängt uns die Renaissance gleich beim Eintritt in
den Dom mit den beiden marmornen Weihbecken, deren eines von b
Jacopo della Quercia herrührt. (Einen antiken Fuss hat keines von beiden). Es giebt einfach schönere Weihbecken des entwickeltern Styles in andern Kirchen von Toscana, aber keine prachtvollern. Die Aufeinanderfolge von Flachsculpturen, stützenden Statuetten, Festons, Adlern und Wasserthieren als Trägern der Schalen etc. giebt einen wahrhaft reichen und festlichen Eindruck. Die Fische im Innern der Schalen wird man der übergrossen Verzierungslust zu Gute halten[1]).

Als eine Familie von Decoratoren in Marmor, und zwar wohl unabhängig von den gleichzeitigen Architekten, lernt man zunächst die Brüder Marzini kennen, deren Werke in die Jahre um 1500 fallen.
Noch etwas alterthümlich: die Steinbank rechts in der Loggia des c
Casino de' Nobili, mit besonders schöner Rückseite (vorgeblich nach dem Entwuf Peruzzi's, der aber damals wohl noch zu jung war. Die
Bank links ist von einem ältern Meister.) Von höchster Pracht und d
Vollendung: die kleine Fronte der Libreria im Dom (mit einem Re- e
lief des Urbano von Cortona) und der unvergleichliche Hauptaltar der Kirche Fontegiusta (1517), an welchem nicht bloss die Ornamente der ebengenannten Arbeit vollkommen gleich am Werthe, sondern auch die Figuren von höchster Bedeutung sind. Die Engel und Engelkinder, der Fries von Greifen, ganz besonders das Relief der Lunette — der todte Christus mit drei Engeln — gehören zum Schönsten und Ausdruckvollsten, was die Sculptur der rafaelischen Epoche geschaffen hat. An keinem der damaligen römischen Grabmäler wüsste ich z. B. eine Lunette von diesem Werthe nachzuweisen. — (In S. Martino soll sich ein anderer sculpirter Altar derselben Meister befinden.

---

[1]) So weit ich mich erinnere, ist auch das eine Weihbecken im Dom von Orvieto von ähnlichem Styl und Werth.

Mehr durch seine Ornamente und Proportionen im reinsten Styl der Blüthezeit als durch seine (zum Theil auch sehr guten und als Jugend-
a arbeiten Michelangelo's geltenden) Figuren behauptet der grosse Altar Piccolomini im Dom (linkes Seitenschiff, zunächst vor der Fronte der Libreria) eine classische Stelle unter den damaligen Zierbauten. Als Meister wird ein gewesener Andrea Fusina von Mailand genannt, der das Werk in Rom gearbeitet haben soll. Ein Triumphbogen umgiebt die Nische, in welcher sich der zierliche Altar erhebt. (Dem-
b selben Andrea soll auch das schöne Denkmal des Erzbischofes Birago in der Passione zu Mailand, hinten rechts, angehören.)

Sodann hat Baldassare Peruzzi in der aus Stucco bestehen-
c den Wandbekleidung der runden Capelle San Giovanni (im Dom, linkes Seitenschiff) den besten Geschmack in der Verzierungsweise der Blüthezeit bekundet. Er hatte die Sculpturen des Neroccio, die Fresken Pinturicchio's einzurahmen und zugleich den Organismus seines Baues zu behaupten. (Die Kuppel leider später; das Portal ein pomphaftes und überladenes Werk, schwerlich nach Peruzzi's Erfindung.)

Von einfachern Altareinfassungen enthält z. B. S. Domenico zwei. In der Regel hat der Barockstyl mit seinen weit und schattig vortretenden Säulen und Giebeln diese mässigen, flachen Pilasterarchitekturen verdrängt oder verdunkelt. — Reich, aber schon von zweideu-
d tigem Styl: die Treppe zur Kanzel im Dom.

Ausserdem ist Siena classisch für die bronzenen oder eisernen Fahnenhalter und Fackelhalter mit Ringen, welche im XV. Jahrhundert an den toscanischen Palästen angebracht wurden. Zwar übertreffen die genannten Laternen am Palast Strozzi in Florenz an Ruhm
e alles von dieser Gattung, doch dürften diejenigen am Palazzo del Magnifico zu Siena (1504), von Ant. Marzini, ihnen im Styl überlegen sein, wie sie denn zu den schönsten Erzzierrathen der Renais-
f sance gehören; eherne auch an Pal. della Ciaja; an den übrigen Palästen (auch Piccolomini) ist das Material meist Eisen. — Es ist nicht bloss die Schönheit des einzelnen Stückes, mit seinen Akanthusblättern und seinen energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten werth macht, sondern viel mehr der Rückschluss auf den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblickes zufrieden geben.

Das hübsche kleine Weihbecken in der Sacristei des Domes zu a
Siena, emaillirt und auf einen Engel gestützt, von Giov. Turini,
und das noch einfachere bronzene in der Kirche Fontegiusta (zweite b
Säule links) von Giov. delle Bombarde (1480) haben durch denselben monumentalen Ernst, der auch im Kleinen sich nicht zur leeren Niedlichkeit bequemt, eine Bedeutung die weit über den absoluten Formgehalt hinausgeht.

Lorenzo Vecchietta, als Bildhauer nur ein manierirter fleissiger Nachfolger des Quercia und Donatello, als Maler den bessern Zeitgenossen weit nachstehend, hat als Decorator in Marmor und in
Bronze einen eigenthümlichen Werth. Das eherne Ciborium (Sacra- c
menthäuschen) auf dem Hochaltar des Domes, wovon sich in der
Academie (Grosser Saal) die Originalzeichnung befindet, hat durch d
seine originelle energische Bildung auf die ganze sienesische Zierweise
Einfluss gehabt; er selbst bildete (vorher oder später) den marmornen e
Aufsatz des Taufbrunnens in San Giovanni ähnlich; ein kleineres bronzenes Ciborium in der Kirche Fontegiusta (2. Altar rechts), schöner f
als diese beiden Arbeiten und in seinen untern Theilen fast griechisch lebendig, ist entweder von ihm oder von einem Schüler. Guss und
Ciselirung sind durchgängig trefflich. — Das Marmorciborium auf dem g
Hochaltar von San Domenico giebt dasselbe Motiv freilich im allerreinsten und schönsten Styl der Blüthezeit wieder, sodass man es den Sienesen kaum verargen kann, wenn sie darin eine Jugendarbeit Michelangelo's[1]) erkennen wollen.

Auch Jacopo della Quercia selbst muss hier noch einmal
erwähnt werden, wegen des glücklich gedachten Eisengitters an der h
Capelle des Palazzo pubblico.

Auf dem Wege von Florenz nach Rom sind ausser den genannten und noch zu nennenden Arbeiten hier noch einige anzuführen, die ich an keiner besondern Stelle unterzubringen weiss.

In S. Domenico zu Perugia, 4. Capelle rechts, ist die ganze Al- i
tarwand mit einer grossen Decoration von Stuccaturen und Gemälden

[1]) Im Dom von Forli wird ebenfalls das Ciborium dem Michelangelo zugeschrieben.

dieses Styles bedeckt. (Etwa um 1500.) Nur als Specimen merkwürdig; das Gemalte, z. B. die Engel und Putten der obern Lunette passen durch ihren grössern Massstab nicht zu den Wandstatuetten der Madonna und der beiden anbetenden Engel.

a Im Dom von Spello der Tabernakel des Hauptaltars, eine Kuppel auf vier Säulen, in graziöser und früher Renaissance.

b Im Dom von Narni, rechts, eine Altarnische sammt dem zunächst davor stehenden Bogen, beide als Triumphbogen in Stucco behandelt; noch XV. Jahrhundert.

In Rom beginnt, abgesehen von einigen frühern Arbeiten des Filarete und Anderer, der reichere Luxus des Marmorornamentes mit den 1460er Jahren und erreicht ein Jahrzehnd später eine unbeschreibliche Fülle und Pracht. Ich bin nicht im Stande, das Beste und Reinste aus dem Gedächtniss näher zu bezeichnen, oder die Entwicklung dieses Zweiges der Ornamentik historisch zu verfolgen, glaube aber, dass das grösste Verdienst, wenn nicht der Erfindung, doch der Verbreitung dieser eleganten Formen dem Mino da Fiesole angehört, welcher damals (s. unten) in Rom eine ganze Anzahl von marmornen Gräbern u. a. Prachtarbeiten schuf. Man beachte, dass von seinem Hauptwerke, dem Grabmal Pauls II., nur die figürlichen Theile (in der Crypta von S. Peter) gerettet, die decorativen dagegen untergegangen sind. — Unter den Grabmälern sind diejenigen spanischer Prälaten, welche durch Calixt III. und wohl noch durch Alexander VI. nach Rom gezogen worden sein mögen, vorzüglich zahlreich. — Pollajuolo's Arbeiten wurden schon genannt.

c Von Portaleinfassungen ist diejenige an S. Marco des Giu-
d liano da Majano (S. 192) selber würdig. Auch diejenige an S. Giacomo degli Spagnuoli sehr schön.

e Die Sängertribune der Capella Sistina, mit ihrer edeln, ernsten Pracht, ist für diese gegebene Stätte und Ausdehnung ein vollkommen vortreffliches Werk zu nennen. Auch die Marmorschranken, welche den Vorraum vom Hauptraum trennen, sind vom Besten;
f ebenso die Balustrade der Capella Carafa in S. Maria sopra Minerva.

An den marmornen **Altären** überwiegt das Figürliche; doch sind auch die triumphbogenartigen Architekturen, welche dasselbe einfassen, nicht ohne Bedeutung. Der sehr grosse Hauptaltar von S. Sil- a
vestro in Capite und der Altar Innocens VIII in der Pace (eine der b
Capellen links im Achteck) sind vergoldet und nicht von reiner Form.
Der herrliche Altar Alexanders VI in der Sacristei von S. M. del c
Popolo ist auch in decorativer Beziehung der edelste dieser Gattung.
Andere Altäre derselben Kirche, z. B. derjenige der 4. Capelle rechts d
und derjenige im Gange vor der Sacristei bieten nur drei einfache e
Nischen mit Predella und Aufsatz.

An den **Grabmälern** bemerkt man wieder diejenigen Elemente, welche die florentinischen Decoratoren geschaffen hatten, allein mannigfach neu combinirt. Eine bestimmte Abweichung liegt dann in der fast durchgehenden Ausschmückung der Seitenpfosten der Nische mit kleinen Nischen, welche allegorische Figuren enthalten. Sodann kommt das schöne Motiv einer über dem Sarcophag stehenden Bahre mit Teppich, welche die liegende Gestalt des Verstorbenen trägt, häufiger vor als in Florenz.

Weit die grösste Anzahl dieser Gräber enthält (seit S. Peter seinen derartigen Schmuck eingebüsst hat) **S. Maria del popolo.** f
Vor allem die beiden Prälatengräber im Chor, welche der grosse **Andrea Sansovino** seit 1505 arbeitete. Sie geben gleich die höchste und letzte Form, welche das architektonisch angelegte Wandgrab erreichen kann; der Triumphbogen, auch sonst für Gräber oft angewandt, ist nirgends mehr mit dieser leichten Majestät behandelt; unter den Arabesken sind die des Sockels von den allerschönsten der ganzen Renaissance. — Die übrigen Prachtgräber, meist ebenfalls von Cardinälen und Bischöfen, füllen fast sämmtliche Capellen der Kirche an; alle Arten von Anordnung und Schmuck sind hier durch irgend ein Specimen repräsentirt. Die besten Ornamente vielleicht an dem Grab- g
mal Lonati (um 1500) im linken Querschiff, und an dem Grabmal h
Rocca (starb 1482) in der Sacristei. — In der Vorhalle von **S. Gre-** i
gorio ist das einfache Grabmal Bonsi (rechts) eines der schönstgeordneten; die beiden Brüder, welchen es gesetzt ist, sind durch zwei Reliefbüsten an der Basis des Sarcophages verherrlicht. Gegenüber das Grabmal Guidiccioni, erst vom Jahr 1643, aber mit Benützung

der allerschönsten Arabesken, Capitäle etc. von einem Monument der
a Blüthezeit. — In der Kirche Araceli ist das Grabmal Gio. Batt. Savelli (1498, im Chor, links) sowohl plastisch als decorativ ausgezeichnet; am Sarcophag Genien mit Fruchtschnüren, unten Sphinxe.
b — In S. Maria sopra Minerva (Capella Carafa) zeigt sich der späte Pirro Ligorio als tüchtigen Decorator an dem Grabe Pauls IV, während in zahlreichen Grabmälern des XV. Jahrhunderts die damalige Zierweise verewigt ist; in dieser Beziehung eins der besten
c das des Petrus Ferrix (starb 1478) im ersten Klosterhof. — In SS.
d Apostoli enthält der Chor das prächtige Grab des Nepoten Pietro Riario (starb 1474), decorativ dem Grab Savelli ähnlich. — Eine An-
e zahl Grabmäler in dem bedeckten Hof hinter S. Maria di Monserrato.
f — In S. Pietro in Montorio contrastirt das schöne Grabmal links von der Thür (1510, von Dosio) mit den bloss plastischen Denkmälern Ammanati's, welche den Querbau einnehmen; — ebenso in S. Maria
g della Pace das Ornament der beiden links stehenden Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509), beinahe von sansovinischer Schönheit, mit
h den späten überladenen Arabesken, womit Simone Mosca um 1550 die Fronte der 2. Capelle rechts überzog. Im Kreuzgang bei der
i Pace das decorativ vortreffliche Grab des Bischofs Bocciaccio (starb 1497). — Unter den Gräbern in S. Clemente hat das einfache des
k Brusato (rechtes Seitenschiff) die schönsten Arabesken. — Andere Grabmäler in vielen ältern Kirchen zerstreut.

Schon lange vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts hört diese reiche Marmorornamentik an den römischen Gräbern fast völlig auf und macht einer Verbindung von blosser Architektur und Sculptur Platz. Bei Anlass der letztern werden wir darauf zurückkommen.

So weniges Neapel an vollständigen Bauten der Blüthezeit moderner Baukunst aufzuweisen hat, so reich ist es dagegen an decorativen Einzelheiten, zum Theil der besten Renaissance, vom Triumphbogen des Alfons an.

l Eine ganze Schule dieses Styles gewährt die Crypta des Domes (1492), eine kleine unterirdische Basilica von drei gleich hohen flachgedeckten Schiffen, über und über mit Ornamenten be-

deckt. (Oft gezeichnet, abgegossen und nachgeahmt.) Hier verräth sich nun die Renaissance nach ihren tiefsten Eigenschaften: sie genügt völlig, wo sie spielen darf; — alle Pilaster und die blossen Gewandungen, sowohl die horizontalen als die verticalen, mit ihren Arabesken, Blumen, Schilden, Guirlanden u. s. w. sind von der schönsten, leichtesten Wirkung; dagegen ist das Bauliche nur wenig organisch, die Profile zu dünn, das Tragende zu decorativ. Die menschlichen Figuren, die ohnediess auf keine Weise den Ornamenten ebenbürtig sind, auch lastend an der Decke anzubringen, war ein ganz speciell neapolitanischer Gedanke.

Das Übrige sind Nischen, Altäre und Grabmäler, in unübersehlicher Menge: an diesen Aufgaben bildete sich eine ganze grosse Decoratorenschule, welche jedoch erst im XVI. Jahrhundert und durchschnittlich erst in den nicht mehr reinen Werken durch bestimmte Künstlernamen repräsentirt ist: Giovanni (Merliano) da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria, und eine Reihe Geringerer bis auf Cosimo Fansaga hinab, der noch in berninischer Zeit die Art der ältern Schule nicht ganz verläugnete. — Als Bildhauer ist selbst Giov. da Nola nur untergeordneten Ranges; das Wenige plastisch Ausgezeichnete wird bei Anlass der Sculptur erwähnt werden. Als Decoratoren, ob von aussen abhängig oder nicht, wird man diese Künstler immer achten müssen, weil die Verbindung des Baulichen und des Figürlichen in ihren Werken im Ganzen eine sichere und glückliche ist, selbst wo die Figuren gering sind und nur gleichsam in den Kauf gegeben werden.

Was die Altäre betrifft, so dauern fürs Erste aus dem Mittelalter noch die den Altartisch bedachenden Tabernakel fort: reiche Bogen und Giebel auf 4 oder nur 2 Säulen und dann hinten angelehnt. In S. Chiara, zu beiden Seiten des Portals, ein gothischer a und einer der Frührenaissance. — Sodann bildet sich gerade in Neapel der sculpirte Altar, mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur, oft Alles innerhalb einer grossen Nische, mit dem vollsten Luxus aus. Zum Zierlichsten gehören die Altäre zu beiden Seiten der Thür von b Monte Oliveto (von Nola und Santa Croce); — prachtvoll und umständlich eine grosse Nische mit Altar in S. Giovanni a Carbonara c (die Figuren zusammengesucht); ebenda noch Mehreres von ähnlicher

a Art; — in S. Lorenzo, 4. Capelle rechts, der Altar Rocchi, ausgezeichnet durch höchst delicate und schwungvolle Ornamente; — Anb deres in S. Domenico maggiore, 7. Capelle links (Altar von Nola) u. a. a. O. —

In den neapolitanischen **Grabmälern** verewigt sich eine kriegerische Aristocratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft; der Bildhauer durfte eher von dem altüblichen Motiv eines mit gefalteten Händen auf dem Sarcophag liegenden Todten abgehen und den Verstorbenen in der Haltung des Lebens darstellen, wobei auch die decorative Anordnung des Ganzen eine sehr verschiedenartige wurde.

Den florentinischen Typus trägt sehr deutlich das dem Antonio c Rosellino zugeschriebene Grabmal der Maria d'Aragona (1470) in der Kirche Monte Oliveto (Capelle Piccolomini, links vom Eingang). d Selbst von Donatello will Neapel ein Grabmal besitzen, dasjenige des Bischofs Rinaldo Brancacci († 1427) in S. Angelo a Nilo; vielleicht dürfte sich die Theilnahme des berühmten Florentiners an diesem Werke doch nur auf Einzelnes, etwa auf die beiden obern Engelkinder beschränken; die Anordnung des Ganzen ist eher neapolitanisch und bildet den Übergang von den Masuccio's zur neuern Art. — Als rite terliches Grab bezeichnet denselben Übergang dasjenige des Sergianni Caracciolo in der Chorcapelle von S. Giovanni a Carbonara.

f Ornamentistisch besonders werthvoll: im rechten Querschiff von S. Maria la nuova, das Grab des Galeazzo Sanseverino († 1477); — g in S. Domenico magg. u. A. die Gräber in der Capelle del Crocefisso, h namentlich die zweite Gruftcapelle links; im rechten Querschiff derselben Kirche das Grab des Pandone († 1514); — im Kreuzgang von i S. Lorenzo der Sarcophag des Pudericus u. A. m.; — im Chor von k Monteoliveto besonders das Grab des Bischofs Vaxallus von Aversa, etc. — Man begegnet durchschnittlich denselben theils hoch-, theils flachgearbeiteten Arabesken, welche damals in ganz Italien herrschend waren, wie denn die ganze neapolitanische Renaissance wenig ganz eigenthümliches hat. Ich hätte darüber kurz sein dürfen, wenn diese Fragmente aus der Morgenfrühe der modernen Baukunst nicht gerade hier einen besondern Werth hätten. Das von massenhaften Barockbauten ermüdete Auge sucht sie mit einer wahren Begier auf.

Giovanni da Nola (s. d. Sculptur) ist vielleicht im Detail nirgends mehr ganz rein, bei seinen Schülern tritt vollends jener Schwulst ein, der das Architektonische wie das Vegetabilische des wahren Charakters beraubt. Als Ganzes wirken ihre Arbeiten immer; selbst den (früher sehr überschätzten) *Brunnen* des Domenico di Auria *bei* a
S. Lucia wird man glücklich gedacht finden.

Einzelne gute Portale des XV. Jahrhundert findet man am Gesù b
nuovo, an dem Bau neben der Annunziata, einfachere an S. Angelo c
a Nilo, an S. Arpino, u. a. a. O.

In *Genua* setzte sich die Zierweise der Renaissance wie der betreffende Styl der Architektur und selbst der Sculptur nur langsam durch. Er drang weniger von Toscana als von Oberitalien her ein.

Das früheste, noch halbgothische Denkmal, die Fronte der *Johan-* d
nescapelle im Dom, ist erst 1451 begonnen und das Ganze, abgerechnet die neuern Veränderungen, 1496 vollendet. Dieses einst gewiss vorzüglich interessante Ziergebäude hat durch barocke Zuthaten im Innern seinen besten Reiz verloren; in der leichten und schönen Anlage tönt er noch nach.

Sodann ist Genua vorzüglich reich an marmornen *Thüreinfassungen*, welche mit Arabesken oft reichen lombardischen Styles, wenigstens mit Medaillonköpfen und prächtigem Obersims verziert sind. Es war eine der wenigen möglichen Arten, dem kajütenhaften Wohnen in engen Strassen einen bessern Ausdruck zu verleihen. Die besten, die mir zufällig vorgekommen sind, finden sich an einem Hause e
auf Piazza S. Matteo, an einem andern auf einem Plätzchen hinter S. Giorgio, N. 1200, und im Hausflur eines grossen Gebäudes auf Piazza Fossatello (von einer Kirche entlehnt?). Vgl. oben S. 198.

Der marmorne Orgellettner in S. Stefano ist eine leidliche, wahr- f
scheinlich florentinische Arbeit, vom Jahr 1499.

In S. Maria di Castello bildet die Nische des 3. Altars rechts, g
mit dem schönen Bilde des Sacchi (1524), der Innenbekleidung von glasirten Platten, und der äussern Einfassung ein sehr artiges Ganzes.

Schon mehr antikisirend, in zum Theil sehr schöner Ausbildung, die Decorationen des *Montorsoli* in S. Matteo, hauptsächlich die h

beiden einfachen Heiligensarcophage an den Wänden des Chores, auch die Altäre an beiden Enden des Querschiffes. — Ob die beiden
a ungeheuern Prachtkamine in den grössern Sälen des Pal. Doria auch von ihm sind, ist mir nicht bekannt.

Endlich siegt das Bemühen des reinen Classicismus auch hier
b für einen kurzen Augenblick. Der Tabernakel der Johannescapelle im Dom, von Giacomo della Porta (1532) ist eines der schönsten Decorationsstücke dieser Art, zumal was die Untensicht der Bedeckung betrifft. (Die Sculpturen an den Säulenbasen sind von Giacomo's Bruder Guglielmo.)

Mit der Decoration der oberitalischen Denkmäler (Venedig ausgenommen) können wir uns kürzer fassen. Die Seltenheit des Marmors nöthigte zur Arbeit in Sandstein, Kalkstein, Stucco, Terracotta. Zwar könnte ein fester künstlerischer Wille auch in diesen unedlern Stoffen ein Höchstes erreichen, allein die Durchschnittsbildung wird doch immer unter solchen Umständen eine geringere bleiben. Der weisse Marmor allein fordert den Künstler unablässig zum Fortschritt, zur Verfeinerung auf.

Den Übergang von der florentinischen Weise zur oberitalischen, hauptsächlich paduanischen, macht Bologna. Den vom Norden Kommenden mag die heitere Pracht, zumal der Backsteinzierrathen, wohl zunächst blenden, allein das praktische Studium wird doch erst bei den Marmorsachen von Florenz und Rom seine Rechnung finden. Nicht nur sind die bolognesischen Arbeiten oft bunt und überladen (man analysire nur einen Pilaster mit Putten, Delphinen, Candelaber, Schalen, Bändern, Fruchtgehängen etc.), sondern auch im Ausdruck des Einzelnen unfein, nicht empfunden, zumal die Sandsteinzierrathen[1]). Im XVI. Jahrhundert suchte der Baumeister Formigine sich etwas mehr der reinern antiken Form zu nähern und manche der von ihm angegebenen Capitäle sind sehr schön (S. 207), allein in den Arabesken war er kaum wahrhaft lebendiger als die frühern. — Wir

---

[1]) Was die backsteinernen betrifft, so glaube ich, dass dieselben, wo sie sich identisch wiederholen, in hölzernen Modeln gepresst sind.

zählen nur Einiges von dem auf, was noch nicht bei Anlass der Architektur genannt wurde.

Zunächst eine Anzahl Marmorschranken, theils mit Gittern, theils mit enggestellten Säulchen oben, welche zum Verschluss der Capellen in S. Petronio dienen. Das älteste, noch gothische Beispiel, a
4. Capelle links; — reiche und frühe Renaissance, 7. Capelle links; — später und eleganter, 10. Capelle rechts; — das schönste 4. Capelle rechts, vom Jahr 1483; — einfach 6. Capelle rechts; — das späteste, von Formigine, 8. Capelle rechts. — In S. Michele in bosco: b
die Mauern zu beiden Seiten des Chorgitters, die Pilaster und Thüren des Chores, vom Bessern des oberitalischen Styles.

Einzelne Altarnischen mit und ohne Schranken: in S. Martino c
maggiore die erste rechts (1529); in Madonna di Baracano die Ein- d
fassung der Hauptaltarnische, von der Bildhauerin Properzia de' Rossi, die hier dem Formigine nachfolgt; — in SS. Vitale ed Agricola die e
Stuccoeinfassungen um die Fresken der grossen Capelle links, mit guten, bloss vegetabilischen Arabesken.

Die Grabmäler sind sammt und sonders im Styl der Arabesken weit geringer als die bessern florentinischen und römischen. Die an den Backstein und Sandstein gewöhnte Decoration konnte sich in die Vortheile des Marmors, wo sie an diesen kam, nicht hineinfinden. Eine ganze Anzahl aus verschiedenen Kirchen stehen jetzt im Campo- f
santo bei der Certosa; andere noch in den Kirchen selbst. Ausnahmsweise arbeitet wohl ein Florentiner irgend ein Prachtstück in seiner heimischen Art, wie z. B. Francesco di Simone das Grabmal g
Tartagni (1477) in S. Domenico (Durchgang zur linken Seitenthür); allein dieses ist doch nur eine plastisch und decorativ befangene Nachahmung des Grabmals Marzuppini (S. 234, h) und das Meiste, was sonst vorkömmt, ist noch viel geringer.

Als prächtige decorative Erscheinung ist das Stuccograbmal des Lodov. Gozzadini im linken Seitenschiff der Servi (statt des 3. Altars) h
trotz seines Schwulstes diesen Marmorsachen vorzuziehen; von einem unbedeutenden Bildhauer jener Zeit, Giov. Zacchio. Auch das einfachere Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico i
ist eines von den glücklich angeordneten des beginnenden Barockstyls.

Ein Gegenstück zu den metallenen Fackelhaltern der toscanischen Paläste (welche hier durch diejenigen am Pal. del Podestà nur mittelmässig repräsentirt sind) bilden die sehr stattlichen ehernen Thürhämmer, als springende Thiere u. dgl. in reicher Einfassung gebildet. An den zahlreichen Palastpforten, wo sie vorkommen, reichen sie allerdings nicht über das XVI. Jahrhundert und kaum in dasselbe hinauf.

a In Parma haben die zierlichen Pilaster an der Fassade von S.
b Sepolcro das Datum 1505. — Im Dom: die Marmorschranken der 4. Capelle rechts; dann unterhalb der Treppe gegen die südliche und die nördliche Seitenthür hin zwei Grabmäler, das eine (der Familie Carissimo) mit dem Namen des Sculptors Gio. Franc. da Grado bezeichnet, beide von den schönern Arbeiten der reifern oberitalischen Renaissance, ohne Figürliches. Im rechten Querschiff das rothmarmorne Denkmal des Barthol. Montinus 1507.

c Im Dom von Reggio nennt sich gleichzeitig (1508) der Goldschmied Barthol. Spanus als Verfertiger eines einfachen bischöflichen Nischengrabes mit der guten Statue des (schlafend dargestellten) Verstorbenen; Capelle links vom Chor. Anderes der Art dritte Capelle rechts.

In Ferrara, wo man von jeher dem Marmor weniger entfremdet war, steht die Bildung der Arabeske durchschnittlich etwas höher als in Bologna. Man lernt sie z. B. auf eine sonderbare Weise kennen an den Eckbekleidungen mehrerer sonst ganz schlichten Paläste, einer Art Programme einer künftigen durchgängigen Marmorbeklei-
d dung, zu welcher dann Zeit und Mittel fehlten. Die schönsten an Pal. de' Leoni, der auch eine vorzügliche Thür aufweist (S. 212, e). — Die
e Pfeilerbasen in der Carthause S. Cristoforo haben ebenfalls sehr schöne Arabesken, wobei man sogar den Namen Sansovino's zu nennen wagt.

f In Modena ergiebt der Dom ausser einem guten Nischengrab (Molza, Capelle links vom Chor) ein paar merkwürdige grosse Altarnischen in beiden Seitenschiffen. Die schönste die des ersten Altares rechts, deren Füllungen von Dosso Dossi ausgemalt sein sollen.

Venedig besitzt einen ungemeinen, aber einseitigen Reichthum an Ornamenten dieses Styles. Zwar liess es der gediegene Prachtsinn an weissem und farbigem Marmor, an Stoffaufwand aller Art nicht fehlen, sodass die äussere Aufforderung, schön zu bilden, so stark war als in Florenz und Rom. Allein sei es die grössere Entfernung von den römischen Alterthümern, sei es das Bewusstsein, dass der Besteller doch nur Pracht und Glanz zu würdigen verstehe — das Ornament kömmt nur in einzelnen Richtungen zu wahrhaft hoher Blüthe. Ihm fehlte auch die rechte Pflegemutter: die strengere Architektur, welche den Sinn für Verhältnisse im Grossen wie im Kleinen wach gehalten hätte.

Man muss hier das Ornament weniger an einzelnen Prachtarbeiten, an Gräbern und Altären aufsuchen; die vornehmern Gräber gehen nämlich schon frühe über die blosse Nischenform hinaus und werden grosse, ausgedehnte, selbst triumphbogenartige Wandarchitekturen mit Säulenstellungen und Statuen, neben welchen die Arabeske nur gleichsam in den Kauf gegeben wird; auch die Altäre nehmen eine mehr umständliche architektonische Bildung an. Während aber so die Zierdenkmäler zu Bauten werden, bleibt gerade die eigentliche Architektur, wie wir sahen, in ihrem Wesen decorativ, und so findet sich das Wichtigste von Arabesken hauptsächlich an der Aussenseite der Gebäude.

Der aufmerksame Beobachter wird bald bemerken, dass die bloss vegetabilischen, hauptsächlich für Friese passenden Arabesken im Schwung der Zeichnung und in der zugleich zarten und kühnen Reliefbehandlung den grossen Vorzug haben vor den mehr figürlichen, einen aufwärts strebenden Stamm umspielenden, welche anderweitig die Hauptverzierung der Pilaster sind. Es scheint, als hätte die Schule der Lombardi diess gefühlt; sie gab wenigstens auch den Pilastern sehr oft blosses Rankenwerk, ohne jene Schilde, Vasen, Greifen, Harpyjen, Täfelchen, Putten u. s. w. Später, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, folgen dann auch treffliche Pilasterbekleidungen der letztern Art, allein nur um bald einer öden Manier Platz zu machen. Im Ganzen ist man sich nur wenig klar darüber, dass tragende Glieder anders decorirt werden müssten als getragene. Unter den bessern, an Gebäuden vorkommenden Arabesken sind etwa beispielshalber folgende zu bezeichnen.

a Die Portalpilaster an S. Zaccaria. — In S. Maria de' miracoli
b hauptsächlich die Arabesken an der Balustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster (mit Sirenen und Putten hübsch figurirt) und am Gesanglettner; die Friese der Chorschranken; die Pilaster der Thüren; das Übrige hat an sich nur mittlern Werth, hilft aber mit zum Eindruck eines in seiner Art einzigen Reichthums. — An der
c Scuola di S. Marco alle horizontalen und bogenförmigen Bauglieder mit dem schönsten Rankenwerk, auch die (zum Theil restaurirten) durchbrochenen Zierrathen und die Akroterien vorzüglich; die meisten
d Pilaster kaum mittelmässig. — Am Vorhof von S. Giovanni Ev. das
e Wenige sehr schön. — Am Hinterbau des Dogenpalastes (von Bregno und Scarpagnino) das Beste wohl die Arabeskenflächen im zweitobersten Stockwerk, die Pfeiler über der Riesentreppe und wahrscheinlich auch viele Fensterpilaster; wenigstens sind diejenigen an der Canalseite, welche man in der Sala dello Scudo und in der Sala de' Rilievi genau betrachten kann, die bestornamentirten in Venedig, von einem fast reinen Gleichgewicht des Ornamentalen und Figürlichen.
f — An der Scuola di S. Rocco ist das reiche Ornament durchgängig
g unrein, zumal an der Treppe. — Eine schöne Thür ist aussen am
h Gebäude der Academie (Westseite) eingemauert. — An S. Michele: die Pilaster der Pforte, die Basen der Chorpilaster, u. A. m.

Als nicht sehr frühe und doch noch ganz primitive Renaissance
i ist die marmorne Choreinfassung in den Frari (1475) geschichtlich bemerkenswerth.

In der Decoration und im Entwurf einzelner Denkmäler ist offenbar Alessandro Leopardo der erste und der allein mit den
k Florentinern vergleichbare. Seine Basis der Reiterstatue des Feldherrn Coleoni bei S. Giovanni e Paolo, datirt 1495, ist mit bewundernswerthem Takt componirt; leicht und schlank, mit sechs vorgelehnten Säulen, mit schönfigurirtem Fries und Sockel, hebt sie das ihr anvertraute, nichts weniger als colossale Bildwerk ausserordentlich, ohne doch durch allzugrosse eigene Ansprüche den Blick zu zer-
l streuen. Weltberühmt sind dann Leopardo's drei eherne candelaberartige Fussgestelle für die Flaggenmaste auf dem Marcusplatz, ebenfalls von glücklicher Composition und vortrefflichem Styl des Einzelnen.
m (Bei den Ornamenten der Capella Zeno in S. Marco möchten andere

Hände gewaltet haben, ausgenommen etwa an der Basis der Madonna, welche Leopardo's nicht unwürdig wäre.)

Für alles Übrige werden bestimmte Namen überhaupt nicht oder doch ohne genügende Sicherheit genannt, bis mit Guglielmo Bergamasco und J. Sansovino eine näher documentirte Reihe — freilich von geringerm ornamentalem Interesse — beginnt.

Im Dogenpalast enthalten die Sala de' Busti und die Camera a a
letto noch prächtige Marmorkamine aus der Schule der Lombardi; über gewundenen Säulchen und herrlichen Consolen etwas zu schwere Friese (sogar ein doppelter) und neuere Aufsätze.

Die Brunnen gaben in Venedig als blosse Cisternenmündungen kein geeignetes Motiv zu besonderm Schmucke her; doch musste den beiden im Hof des Marcuspalastes eine Gestalt verliehen werden, die b
mit der Umgebung in Harmonie stand, was allerdings erst zur Zeit der beginnenden Barockformen (1556 und 1559, durch Conti und Alberghetti) geschah. Der eine ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch reicher Decoration in der Art des Benvenuto Cellini, mit glücklicher Mischung des Zierrathes und des Figürlichen. — Von Sacristeibrunnen hat derjenige bei den Frari einen guten Marmorfries. c
— Ein ganz einfacher und sehr guter ist in der Hofhalle der Academie eingemauert.

Von Altären sind die beiden des Pietro Lombardo im Quer- d
schiff von S. Marco decorativ wohl die zierlichsten.

An Grabmälern hat wohl etwa der Sarcophag eine gute Rankenverzierung (Grab Soriano in S. Stefano, links vom Portal, e
u. a. m.), dagegen sind die Arabesken der baulichen Einfassung, wie bemerkt, selten mehr als mittelmässig. Die Einfassung selbst ist als grosses Gerüst in der Frührenaissance meist sehr gut gedacht; ja man könnte Denkmäler wie die Dogengräber im Chor von S. Gio- f
vanni e Paolo (Vendramin 1478, von Aless. Leopardo) und von S. Maria de' Frari (Denkmal Tron 1472, von den Bregni) harmo- g
nischer finden als die Kirchenfassaden desselben Styles, zu welchen die organisirende Kraft nicht ausreichte; die genannten Gräber sind überdiess auch im Ornament gut. — Aber mit dem XVI. Jahrhundert wird dieses Gerüst auffallend einfacher, grösser und derber, mit vortretenden Säulen, Simsen und Giebeln; die Einzeldecoration muss

weichen, um den Statuen das fast alleinige Vorrecht zu lassen. Ebenso ergeht es den Altären, Emporen u. s. w. Guglielmo Bergamasco hat
a z. B. in S. Salvatore den Hochaltar und den zweiten Altar links, Jac. Sansovino ebenda das Dogengrab Venier und den Orgellettner in dieser Weise gestaltet: viel einfacher und ärmer im Detail als seine Biblioteca ist. — Ein schönes Grabmal, bloss Sarcophag mit Büste
b und Untersatz, in S. Stefano (Capelle links vom Chor), dem Sanmicheli zugeschrieben, sucht Reichthum und strengern Classicismus zu vereinigen. Man mag es vergleichen mit seinen veronesischen Monumenten,
c z. B. dem an der Aussenmauer von S. Eufemia. — Von verzierten
d Grabplatten eine Anzahl z. B. im Chorumgang von S. Zaccaria.

Für die bronzenen Leuchter gab der berühmte des Andrea Riccio im Chor des Santo zu Padua das verlockende Beispiel eines endlos reichen Schmuckes. Die beste spätere Arbeit ist der Leuchter
e neben dem Hochaltar der Salute, von Andrea d'Alessandro Bresciano, mit nicht weniger als sechs Ordnungen von allerdings hübschen Figürchen, von den Sphinxen der Basis an gezählt. — Ein Werk derselben Hand sind wahrscheinlich auch die sechs Leuchter auf dem Altar.

f Von geringerm Werth und schon vorherrschend barock: die Leuchter in S. Stefano (Capelle rechts vom Chor, aus den Jahren 1577 und
g 1617); diejenigen in S. Giovanni e Paolo (Capelle del Rosario), wel-
h chen auch die silbernen Leuchter in der Capelle des heil. Antonius im Santo zu Padua nur zu ähnlich sind u. s. w.

In Padua enthält die Kirche il Santo billig das Prächtigste.
i Gleich beim Eintritt bemerkt man zwei schöne Weihbecken, das eine mit einer guten gleichzeitigen Statuette des Täufers, das andere mit derjenigen Christi, welche später von Tiziano Aspetti gearbeitet ist. Dann folgt im linken Seitenschiff das pomphafte Grabmal des Antonius
k de Roycellis († 1466), von florentinischer Ordnung. Der ganze Chor ist mit reichen Marmorwänden umgeben, deren Ornament freilich nicht zum besten gehört: er enthält dann, links neben dem Altar, eines der berühmtesten Decorationsstücke der ganzen Renaissance: den grossen
l ehernen Candelaber des Andrea Riccio (1507).

Dieses Werk resumirt das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner: an Fleiss, Gediegenheit, Detailgeschmack hat es kaum seines Gleichen. Allein es ist des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt so viele Absätze oder Stockwerke als ein antiker Leuchter bei gleicher Grösse haben würde, und diese einzelnen Abtheilungen sind untereinander zu gleichartig im Massstab. Verbunden mit der dunkeln Farbe wird dies doppelt fühlbar. Man sehe den Candelaber aus einer Entfernung von zehn Schritten an und denke sich z. B. den gleich grossen vaticanischen daneben, beide als Silhouetten wirkend [1]).

Ausserdem ist die Capella del Santo nichts als Ein Prachtstück a
von Renaissance. Ich sehe nicht ein, warum man dieses Werk dem J. Sansovino zuschreibt, während sich Matteo und Tommaso Garvi an dem Eckpilaster rechts ausdrücklich nennen [2]). Ausser der Architektur und der glänzenden, aber nicht ganz reinen Decoration fast sämmtlicher Bauglieder gehört ihnen wahrscheinlich auch ein grosser Theil des plastischen Einzelschmuckes an: so die (allzu) reiche Figurirung der äussern Eckpilaster, deren Styl kenntlich die Schule des Leopardo verräth; die Propheten in den Bogenfüllungen nach innen und nach aussen; die Putten an den innern und äussern Friesen; vielleicht sogar die fünf Heiligenstatuen auf der obern Brüstung. Wenn aber etwas Decoratives dem Jac. Sansovino bleiben soll, so sind es am ehesten die herrlichen von Tiziano Minio ausgeführten Arabesken der gewölbten Decke. Wem die Reliefhalbfiguren der Apostel in den Lunetten derselben zugeschrieben werden müssen, mag dahin gestellt bleiben.

---

[1]) Sonst ist wohl das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona (Capelle neben e
dem linken Querschiff) ganz von Riccio; die bronzenen Reliefs rings um den Sarcophag sind in Paris geblieben und schmücken jetzt die Thür der Salle des Cariatides im Louvre; das Decorative — eine untere bauchige Säulchenstellung, drüber eherne Sphinxe, welche den Sarcophag tragen — ist zwar sorgfältig und zierlich, aber im Ganzen zu möbelhaft gedacht für ein Grabmal.

[2]) Die Inschrift ist wohl so zu lesen: Matthæus et Thomas sculptores et architecti fratres Garvi de Allio Mediolanensi faciebant. Am Pilaster links steht allerdings der Name des Girol. Pironi, aber nur an dem Nebenstreifen.

Vicenza ist besonders reich an grossen und prächtigen Einrahmungen der Altarbilder durch Architekturen in Marmor oder Terracotta. Da man hier und in Verona zur gothischen Zeit und auch noch später den Seitenschiffen der Kirchen keine Fenster oder nur ganz geringe runde Luken gab, so war ein genügender
a Raum für solche Decorationen vorhanden. Zunächst enthält S. Lo-
b renzo deren mehrere von Werthe; hauptsächlich aber S. Corona. Hier ist der fünfte Altar links eines der prachtvollsten Phantasiewerke, welche in dieser Gattung überhaupt vorhanden sind, und wenn nicht die Überfülle den lombardischen, die bunten Marmorscheiben der Pilaster den venezianischen Charakter verriethen, so wäre er auch eines der schönsten.

---

c In Verona enthält S. Fermo mehrere gute, darunter eine Nach-
d ahmung des Arco de' Gavi (Seite 36). — Im Dom sind diese Tabernakel merkwürdiger Weise oben spitzbogig geschlossen, wahrscheinlich um mit dem Bau in einiger Harmonie zu bleiben; übrigens meist gering, mit Ausnahme desjenigen über dem Grab der heil. Agatha (Schluss des rechten Seitenschiffes) vom Jahr 1508, welcher in den Arabesken seiner äussern Pilaster das Höchste an Delicatesse, Schwung und Reichthum erreicht, aber in Verbindung mit derselben Überfülle, welche so manche lombardische Decoration verderbt. (Das Figürliche
e überdiess nicht vom Besten.) — In S. Anastasia eine Reihe der reichsten und grössten: die innere Pilasterordnung durchgängig mit strengern Arabesken in dunkelm Stein, die grössere äussere Ordnung mit dem reichsten Rankenwerk in hellerm Marmor; einer der Besten der dritte rechts; in anderer Weise architektonisch bedeutend derjenige des rechten Querschiffes; zweie links (der erste und vierte) werden bei Anlass der Sculptur vorkommen.

---

f In Bergamo kann die Fassade der Capelle Coleoni an S. Maria maggiore (Seite 226, e) beinahe eher für ein grosses Decorationsstück als für ein Bauwerk gelten. Es giebt reicher verzierte Fassaden, wie z. B. diejenige der Certosa von Pavia, bei welchen gleichwohl

die Architektur viel mehr ihr Recht behauptet, als an diesem bunten, graziösen und kindlich spielenden Zierbau.

Am Dom von Como sind die Tabernakel der Denkmäler der a beiden Plinius (das eine datirt 1498) decorativ merkwürdig, weniger wegen der barock-reichen Candelabersäulen, als wegen der Consolen mit den magern nackten Tragfiguren, welche offenbar den Schlusssteinen römischer Triumphbogen nachgebildet sind. Die Thür des nördlichen Seitenschiffes, zum Theil von dem Architekten Tommaso Rodari, aber aus dessen früherer Zeit, ist auf das Reichste überladen in der lombardischen Art jener Epoche. Vielleicht von derselben Hand wie die Pliniusdenkmäler ist dann der überaus prächtige Schnitzaltar (der zweite rechts) im Innern, von welchem ein Mehreres bei Anlass der Sculptur; das Decorative ist als Ganzes nicht gut und im Detail nirgends rein, obwohl nicht geistlos; die Candelabersäulchen zu zart für die vortretenden Gesimse.

An der Cathedrale von Lugano sind die Arabeskenpfosten der b drei Hauptpforten zwar, zumal im Verhältniss zu ihrer baulichen Function betrachtet, sehr überfüllt, auch zum Theil nicht mehr rein in der Composition, aber von der elegantesten vegetabilischen Arbeit, schwungvoll und stark unterhöhlt.

Von der Certosa von Pavia wurde das Wenige, was wir nach alternden Erinnerungen und nach Abbildungen vorbringen durften, bei Anlass der Architektur (Seite 201, b) gesagt. Das im Querbau befindliche, sehr prächtige Grabmal des Giangaleazzo Visconti wurde 1490 c von einem gewissen Galeazzo Pellegrini entworfen, der sonach der Urheber des Decorativen sein möchte; an den plastischen Theilen wurde bis 1562 von sehr verschiedenen Händen gearbeitet.

Von Marmor und Erz wenden wir uns zu der Decoration in Holz, welche in der Renaissance eine so bedeutende Stelle einnimmt.

Die mittelalterliche Kirchendecoration hatte ein Princip, welchem sie aus allen Kräften nachlebte: die Zubauten, wodurch sie die Har-

monie des gothischen Gesammtbaues stören musste, so reich und prachtvoll als möglich zu gestalten; gleichsam zur Entschuldigung und zum Ersatz für den unterbrochenen Rhythmus des Ganzen. Daher wirken noch so manche Wendeltreppen, Lettner, Balustraden etc. im Innern der Kirchen als Prachtstücke ersten Ranges; namentlich aber wurde das Stuhlwerk im Innern des Chores mit stets neuem Raffinement in den reichsten gothischen Zierformen und mit einem oft werthvollen figürlichen Schmuck ausgearbeitet. Italien besitzt nun zwar aus seiner gothischen Kunstperiode keine Chorstühle wie die des Ulmer Mün-
a sters; diejenigen der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi würden z. B. in Deutschland geringe Figur machen; ebenso die ältern Theile derjenigen im Dom von Siena, das Stuhlwerk in S. Agostino zu Lucca. in S. Domenico zu Ferrara (1384), in den Servi zu Bologna (1390),
b in S. Zeno zu Verona, selbst dasjenige im Dom von Reggio. (Am
c ehesten behaupten noch die Chorstühle im Dom von Orvieto einen unabhängigen Werth, weniger wegen des Architektonischen, als wegen der eingelegten Ornamente und Halbfiguren des Pietro di Minella aus Siena um 1400). — Allein zur Zeit der Renaissance warf sich die Decoration mit einem Eifer gerade auf diese Gattung, welcher das Versäumte gewissermassen nachholte. Das Stuhlwerk und die Lesepulte in einzelnen Kirchen und Capellen, auch wohl in weltlichen Gebäuden, sowie die Orgellettner und die Wandschränke in den Sacristeien aus dieser Zeit, erreichen das Mögliche innerhalb der Grenzen dieser Gattung und einzelne davon werden auf immer als classische Muster dienen. Alle Luxusschreinerei unserer Tage pflegt dieselben — zugestandener Massen oder nicht — wenigstens theilweise nachzuahmen, wie der Blick auf die beliebtesten Prachtmöbel der Ausstellung von London beweist. Nur findet sie nicht immer nöthig, diesen Vorbildern ausser dem Detail auch das Princip abzusehen, welches mit so grosser Sicherheit das Architektonische und das Decorative zu scheiden und zu verbinden wusste.

Als Nebengattung der Architektur richtet sich diese Holzschnitzerei natürlich nach den persönlichen und Schuleinflüssen derselben; dennoch stellen wir hier der Übersicht zu Liebe die wichtigern Werke der ganzen Gattung nach den wenigen Städten zusammen, welche der Verfasser daraufhin hat durchforschen können. — Sie besteht, wenn

man das rein Architektonische, die Stützen, Gesimse u. s. w. abrechnet, aus zwei Darstellungsweisen: dem ausgeschnitzten Relief (vom flachen bis zum stark vortretenden und unterhöhlten) und der glatten eingelegten Arbeit (Intarsia, Marketterie), welche sowohl jede ausschliesslich, als auch beide gemischt angewandt wurden. Zu figürlicher Darstellung wurde mit Vorliebe (doch nicht allein) die Intarsia gebraucht. Stellenweise Vergoldungen kommen je später, desto häufiger vor.

Den meist lombardischen Klosterbrüdern und Handwerkern, welche als Urheber dieser zum Theil so wunderschönen Arbeiten genannt werden, will man bisweilen deren Erfindung nicht recht zutrauen; Manche glauben dem Werk eine Ehre anzuthun durch die Annahme, dasselbe sei „nach der Zeichnung Rafaels etc.“ ausgeführt. Dies ist derselbe Irrthum, der bei der Beurtheilung der griechischen Vasen, der pompejanischen Malereien und bei so vielen andern Punkten der vergangenen Kunst sich geltend macht; man unterschätzt das Kunstvermögen, welches in gesundern Zeiten über das ganze Volk verbreitet war. In einzelnen Fällen soll jedoch die Mitwirkung bedeutender Künstler nicht in Abrede gestellt werden.

Die Holzschnitzerei hielt sich bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts in ziemlich reinen Formen, empfand aber doch auf die Länge eine unvermeidliche Mitleidenschaft unter den grossen seitherigen Schicksalen der Architektur. Als diese offenkundig das Detail zu misshandeln und den äusserlichen Effect zum höchsten Ziel zu machen anfing, da verfiel auch die Nebengattung ins Barocke und später, der Harmonie mit den Baulinien zu Gefallen, in das Glatte und Ärmliche. Doch giebt es noch aus dem XVII. Jahrhundert treffliche Arbeiten dieser Art und im XVIII. Jahrhundert flösste der Rococo dem Stuhl- und Schrankwerk bisweilen sein eigenthümliches neues Leben ein.

In Florenz finden sich von dieser Gattung keineswegs die prächtigsten Beispiele, aber dafür eine Reihe, welche die Stylübergänge klar macht und der Entwicklung der Architektur wahrnehmbar folgt. Laut Vasari hätte Brunellesco auch hier einen bestimmenden Einfluss ausgeübt.

Zum Alterthümlichsten innerhalb der Renaissance, mit einzelnen
noch gothischen Details gehört das schöne Stuhlwerk in der Capelle
a des Pal. Riccardi und dasjenige im Chor von S. Miniato. — Auch die
b einfache, mit einem englischen Gruss figurirte Intarsia-Thür der Sa-
cristei in der Badia von Fiesole ist wohl noch aus der ersten Hälfte
des XV. Jahrhunderts. Unter dem Einfluss Brunellesco's und Dona-
c tello's entstand ohne Zweifel das Täfelwerk in der Sacristei von S. Lo-
renzo: mit vortrefflicher einfacher Intarsia.

Darauf folgte wohl zunächst die bedeutende und als Ganzes clas-
sisch zu nennende Leistung der grossen Decoratoren Giuliano und
d Benedetto da Majano: das Getäfel der Sagrestia nuova im Dom,
mit Donatello's Fries von festontragenden Putten (gegenwärtig grau
bemalt). Einfache, das Innere der Wandschränke oder blosse Orna-
mente darstellende Intarsia, von schlanken Pilastern unterbrochen, mit
e mässigen Gesimsen. — Dem Benedetto allein wird die prächtige In-
tarsia-Thür in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio zugeschrieben,
deren Marmoreinfassung von ihm ist. (Sie stellt u. a. die Gestalten
Dante's und Petrarca's dar.) — Vom Ende des XV. Jahrhunderts
f ist dann das herrliche Getäfel in der Sacristei von S. Croce, wel-
ches als Einfassung für Giotto's Bildercyclus vom Leben Christi und
des heil. Franciscus gearbeitet wurde, der jetzt theils in der Acade-
mie aufgestellt, theils im Auslande zerstreut ist. Nirgends mehr ist
wohl die Intarsia mit so feinem Bewusstsein abgestuft, vom fast bloss
kalligraphischen Band bis zum reichbewegten Hauptfries; das Relief
beschränkt sich auf die Pilaster und die Hauptglieder des Gesimses.
(Ebenda auch älteres und befangeneres Getäfel.) — Die Thür zur Sa-
cristei und die zur nahen Capelle Medici — geschnitzte Rosetten mit
Intarsiarahmen eingefasst — sowie die (der freien Luft wegen) ganz
geschnitzte Thür der Capella de' Pazzi im ersten Klosterhof könnten
wohl von demselben Meister sein. — Noch sicherer liesse sich diess
g vermuthen von dem einfach edeln Stuhlwerk im Chor der Badia, wo
auch noch das (wohl einzige) Mittelpult aus dieser Zeit erhalten ist,
sechseckig, drüber eine kurze decorirte Stütze, welche den (neuern)
h Obertheil trägt. — Einfachere Thüren z. B. an S. Felice, am Pal.
Guadagni etc. (Von Giul. und Antonio da S. Gallo sind keine sichern
Schnitzarbeiten vorhanden.)

Die Rücken der Chorstühle in S. Maria novella, eine (frühe) Ar- a
beit des **Baccio d'Agnolo** (s. unten) beschliessen das XV. Jahr-
hundert in dieser Gattung glanzvoll, mit einer Reihenfolge der reinsten
und vorzüglichsten Arabesken. (Auch die aufgesezten Pilaster Intar-
sia. — Die Stühle selbst später nach einer Zeichnung des Vasari er-
neuert). — Jedenfalls erst XVI. Jahrhundert: der mit weiss und Gold b
bemalte Orgellettner in S. M. Maddalena de' Pazzi. — Aus der Mitte
dieses Jahrhunderts stammt wohl die Thür, welche jetzt in den Uffi- c
zien (Gang der toskanischen Sculptur) angebracht ist; lauter starkes,
im neuen Sinn antikisirendes Relieformament, aber noch von schöner
Bildung [1]). — Noch das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certosa d
und die vom Jahr 1590 datirte Thür offenbaren einen gewissen Wider-
stand gegen den andringenden Barockstyl. — Von den Arbeiten des
XVII. Jahrhunderts zeigen z. B. die Beichtstühle und Thüren in S. Mi- e
chele e Gaetano diesen Styl zwar siegreich, aber besonders tüchtig
und ernst gehandhabt.

Ferner ist Florenz der classische Ort für **Bilderrahmen**; hier
erfährt man am vollständigsten, wie die grossen Maler (und auch die
Bildhauer) des XV. Jahrhunderts ihre Werke eingefasst wissen wollen.
Das Kunstwerk steht in einem mehr oder weniger architektonischen
Sacellum von einer Staffel, zwei Pilastern und einem oft reich bekrön-
ten Obergesimse, die Pilaster mit Reliefarabesken insgemein Gold auf
Blau, das Gesimse mit ganz vergoldeten; bei Nischen für Sculpturen
kommt noch sonstiger baulicher Schmuck hinzu. Der grösste Schatz
dieser Art sind die Rahmen der meisten Altargemälde im Querschiff f
und Hinterbau von S. Spirito; hier allein kann man inne werden,
wesshalb ein Sandro, ein Filippino in glatten oder wenig verzierten
goldenen Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck macht, in-
dem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön
ausklingen lässt [2]). Andere vorzügliche Rahmen u. a. in S. M. Mad-

---

[1]) Die Decoration der Bibl. Laurenziana siehe unten bei Anlass der Bauten Michel-Angelo's.

[2]) Noch deutlicher wird ein ähnliches Verhältniss zugestanden in den Marmorrahmen einiger altvenezianischen Altarbilder, wo der Rahmen die perspectivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur ist; man sieht von der Nische hinter dem Marienthron her die beiden (gemalten) Bo-

a dalena de' Pazzi. — Ein einfach schöner um die Nische eines von Lionardo del Tasso gearbeiteten S. Sebastian in S. Ambrogio (links). — Von Caroto, einem tüchtigen Decorator des XVI. Jahrhunderts,
b die Nische um die Madonna des Alberto di Arnoldo im Bigallo. (Archivraum.) — Wie oft und wie stark der kostbaren Holzschnitzerei durch Stucco nachgeholfen wurde, weiss ich allerdings nicht anzugeben.

Endlich mögen hier einige geschnitzte Decken angeführt werden, in deren Pracht die Renaissance bisweilen keine Schranken kannte. Sie sind sämmtlich auf starkfarbig (mit Teppichen, Malereien etc.) decorirte Wände berechnet und sehen, wo diess mangelt, um so schwerer aus, da die Vergoldung meist erblichen und das Holz stark nachge-
c bräunt ist. Die reichste, noch aus dem XV. Jahrhundert, ist die der Sala de' Gigli im Pal. vecchio (sechseckige Cassetten, ringsum ein Löwenfries); die der anstossenden Sala d'Udienza, von Marco del Tasso, scheint etwas neuer. Einfacher und leichter die Decken in
d Privatgebäuden, z. B. im Pal. Guadagni (Vorsaal des ersten Stockes). Andere Decken florentinischer Künstler sind bei Anlass Roms zu erwähnen. — Nach dem Entwurf Michelangelo's soll dann die sehr
e schöne Decke der Bibl. Laurenziana gearbeitet sein; sie hat viel grössere Eintheilungen und eine freiere vegetabilische Verzierung; unten wiederholt der Ziegelboden dieselbe Zeichnung. (Fantozzi schreibt auch die vergoldete Decke in der Kirche der Benedictinerinnen von S. Apollonia, Via S. Gallo N. 5747, dem M. Angelo zu; der Verfasser hat sie nicht gesehen.) Auf diesem Princip baute Segaloni weiter,
f der 1625 die Decke der Badia entwarf, eines der trefflichsten Werke dieser Art, von glücklich gemischtem architektonischem und vegetabilischem Reichthum, freilich ohne alle organische Verbindung mit dem
g Gebäude. — Die Decke der Annunziata, von Ciro Ferri, im späten und schon flauen Barockstyl.

gen auf die beiden (gemeisselten) Pilaster zukommen. Der grosse Giov.
a Bellini in S. Zaccaria zu Venedig ist ein sprechendes Beispiel, ebenso der-
aa jenige in S. Giovanni e Paolo (erster Altar rechts). — Über die florentinischen Rahmen ist eine Stelle bei Vasari (Leben des Fra Bartolommeo) belehrend.

Pisa hat einige zwar späte, aber vorzügliche Arbeiten, zumal Intarsien aufzuweisen.

Im Dom ist zunächst der Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel 1536 a
von Giov. Batt. Cervellesi (bei Vasari: Cervelliera) gearbeitet, ein Prachtstück der durch die Antike besonnen gewordenen Intarsia, das gerade in dieser Art seines Gleichen sucht. — Das Stuhlwerk im untern Theil des Chores ist etwas älter (angeblich von Giul. da Majano) ebenfalls lauter reiche Intarsia, mit Propheten, baulichen Ansichten, Musikinstrumenten, Thieren u. s. w. Die plastisch trefflichen geschnitzten Ausläufe lassen auf den Meister des Stuhlwerkes der Badia in Florenz rathen. — Die beiden Throne über den Chorstufen stattlich im beginnenden Barockstyl um die Mitte des Jahrhunderts.

Von geschnitzten Decken ist die sehr glänzende und noch streng eingetheilte des Domes vom Ende des XVI. Jahrhunderts. Ausgearteter und schon mehr als ein freies Prachtstück behandelt: diejenige b
von S. Stefano de' Cavalieri (nach 1600).

In Lucca: der Orgellettner rechts im Dom vom Jahr 1481, derb c
geschnitzt; ausser der Holzfarbe Gold und Blau. (Allerlei neuere Zuthaten.)

Die drei vordern Thüren des Domes, die mittlere von grösster Vortrefflichkeit. (In der Sacristei fünf Intarsiatafeln.)

Die Thür des erzbischöflichen Palastes, älter und einfacher. (Innen d
eine treffliche Balkendecke auf geschnitzten Consolen.)

Der Orgellettner links im Dom, gute Barockarbeit, von Sante e
Landucci 1615.

In Siena gehört das Stuhlwerk der obern Capelle des Palazzo f
pubblico, von Domenico di Niccolò (1429), der frühsten Renaissance an; die Intarsia an den Wänden stellt Figuren mit den Artikeln des christlichen Glaubens dar. (Die Orgeleinfassung später und sehr schön.) — Aus der Blüthezeit des Styles sind die Intarsien des Fra g
Giov. da Verona (1503) zu erwähnen, welche, aus einer andern Kirche entlehnt, in die Rücklehnen der Stühle zu beiden Seiten der Chornische des Domes eingelassen sind; sie stellen theils heilige Geräthschaften und Symbole, theils Ansichten von Gebäuden und Gassen

a im Sinne jener Zeit dar. — Ganz einfach und schön das Stuhlwerk im Chor der Hospitalkirche della Scala, von Ventura di Giuliano. Vom allerreichsten und tüchtigsten beginnenden Barockstyl das in
b dieser Art klassische Stuhlwerk in der Chornische des Domes, sammt Pult, 1569 von Bart. Negroni, genannt Riccio.

Wenn auch Handwerker, sonst namenlos, in dieser Gattung bisweilen das Herrlichste leisteten, schlossen sich doch berühmte Künstler nicht gegen die Übernahme von Zeichnungen ab. So hat Baldassare Peruzzi, der so manche kleine Kirche mit ein paar tausend Backsteinen zum Kunstwerk schuf, auch die Holzdecoration
c nicht verschmäht. Von ihm ist der edelprächtige Orgellettner (rechts) in der genannten Kirche della Scala, auf den stolzen Consolen, ent-
d worfen; in seinem Geist schufen die beiden Barili (1511) denjenigen im Dom über der Sacristeithür.

Die schönste in Siena vorhandene Holzdecoration, freilich ganz
e architektonisch gedacht, sind wohl die acht eichenen Pilaster aus dem Palazzo del Magnifico (um 1500), jetzt in der Academie (vierter Raum); Werke des Antonio Barile. Wenn die Arabesken, von Thierfüssen beginnend, ihre Gefässe, Genien, Pane, allegorische Figuren, Seepferde u. s. w., zu einem solchen Ganzen bildet wie hier, so vermisst man den weissen Marmor kaum.

---

f In Perugia steht das Stuhlwerk und Pult des Cambio obenan; keine Behörde der Welt sitzt so schön wie die Herren Wechselrichter der Hauptstadt von Umbrien. Mitten im Reichthum der durchgebildeten Renaissance (nach 1500) wird auf das Edelste das Mass beobachtet und der Unterschied der profanen Bestimmung von der hei-
g ligen festgehalten. — Zunächst folgt das berühmte Stuhlwerk im Chor von S. Pietro, vollendet von Stefano da Bergamo um 1535 (mit Ausnahme der vordern Zusätze mit dem Datum 1556 und der Chiffre S. D. A. S.). Der untere Theil der Sitzrücken Intarsia, das Übrige Relief, von grosser Pracht und sehr edelm Geschmack. Die Erfindung wird ohne irgend einen bündigen Grund beharrlich Rafael zugeschrieben, der doch in seiner letzten, höchstens dem Beginn dieses Werkes entsprechenden Zeit selbst die Decoration der vaticanischen Loggien

grossentheils seinen Schülern überlassen musste. Die einzelnen rafaelischen Motive, als Mittelfiguren der Wandstücke (die Caritas und Fides aus der vaticanischen, damals noch in Perugia befindlichen Predella, der Christus aus Perugino's und Rafaels Auferstehung im Vatican, selbst der Heliodor, u. A. m.) beweisen, als bunte Auswahl von Reminiscenzen, gerade gegen Rafaels Urheberschaft. — Von einem a
gleichzeitigen, sehr tüchtigen Holzschnitzer die Chorstühle von S. Domenico und vielleicht auch diejenigen von S. Agostino (für welche b
man eben so willkürlich Perugino in Anspruch nimmt): an beiden Orten die Intarsia besser als das Relief. — (Die Chorstühle des Do- c
mes glaube ich nach flüchtiger Erinnerung in dieselbe Zeit versetzen zu können.) — Der Übergang in das Barocke macht sich kenntlich an dem sehr zierlichen Stuhlwerk eines durch Gitter abgeschlossenen Raumes im Dom, rechts vom grossen Portal. — In allen bedeutendern Kirchen und Sacristeien der Stadt und Umgegend eine Menge Besseres und Geringeres dieser Art; zusammen ein vollständiger Cursus der Decoration in Holz.

In Rom findet sich von dieser Art nur sehr Weniges, aber Bedeutendes aus der guten Zeit, nämlich die Thüren der Zimmer Rafaels d
im Vatican, unter Leo X. geschnitzt von Giovanni Barile und mit Intarsia versehen von Fra Giov. da Verona. Es lässt sich denken, dass das Verhältniss der beiden Gattungen und die Grenze dessen, was sie neben den Fresken zu leisten hatten, bei dieser Aufgabe besonders gründlich erwogen wurde. — Die Pforten in den Loggien u. a. a. O. im Vatican stammen meist erst aus spätern Pontificaten her. — Das Stuhlwerk in S. Eusebio soll eine gute Arbeit e
vom Ende des XVI. Jahrhunderts sein. — Dasjenige der Capella del Coro in S. Peter erst aus der Barockzeit.

Daneben besitzt Rom vielleicht die beiden edelsten Holzdecken der Renaissance. Die eine (von Giuliano da Majano?) in S. f
Marco, noch früh und bescheiden aus der Zeit Pauls II.; die andere, von Giuliano da San Gallo, in S. Maria maggiore, Stiftung g
Alexanders VI., von dem schönsten und dabei weise gemässigten Reichthum goldener Zierrathen auf weissem Grund, den man sonst

nur zu selten angewandt findet. — In allen nicht gewölbten Kirchen wurden dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht, allein der Barockstyl verräth sich ausser dem Detail auch in der oft bizarren, der wirklichen (und vom Auge verlangten oder vorausgesetzten) Balkenlage widersprechenden Eintheilung; die bunte Bemalung (ausser dem Gold mit Blau und Roth) vollendet den schweren Eindruck.

a Meist um das Jahr 1600: die Decken in S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. Martino a' monti etc. Weit erquicklicher erscheinen die farblosen und auf die Holzfarbe
b berechneten Decken, z. B. in S. Lorenzo fuori le mura (hinten), und
c die sehr stattliche im grossen vordern Saal des Pal. Farnese.

Neapel ist reich an stattlichem Stuhl- und Schrankwerk etc. aus der Barockzeit, besitzt aber doch auch Einiges aus der frühen und schönen Renaissance, sowohl Intarsia als Schnitzarbeit. Dahin
d gehören die Chorstühle von Monte Oliveto, namentlich aber eine Anzahl von Thürflügeln, deren Behandlung für den Architekten wenigstens
e nicht ohne Interesse ist. So diejenigen von Monte Oliveto, die Thür welche in S. Severino nach der Sacristei führt, die Thür an S. Arpino (Strada Trinità), die einfachern Pforten mehrerer Paläste (Colobrano-Carafa, della Pianura in einer Seitengasse rechts neben S. Paolo,
f u. a. m.). Die Pforten der Crypta im Dom sind von Erz gegossen, wahrscheinlich nach Angabe des Architekten.

Den Übergang in das Barocke bildet auch hier Giovanni da
g Nola mit den ungemein reichen Sacristeischränken der Annunziata (um 1540). Das Schnitzwerk, welches die ganze Geschichte Christi darstellt, ist eine mühselige und styllose Zugabe zu dem schon sehr unreinen Ornament.

h In der Provinz Salerno enthält die Carthause S. Lorenzo di Padulla ein sehr umfangreiches Chorgestühl mit lauter biblischen Geschichten in Intarsia. (Mittheilung eines Freundes.)

---

i In Genua ist das Stuhlwerk des Domchors eine sehr bedeutende Arbeit aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, von dem Bergamasken

Francesco Zabello, welchem wenigstens die ausgedehnten bibli- a
schen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen zugeschrieben
werden. Allein diese sind gerade der geringere Theil: eigenthümlich
und reich belebt erscheint eher das Decorative, zumal das durch-
brochene und figurirte Rankenwerk über den Lehnen, die Friese und
runden Bedachungen. — In den meisten übrigen Kirchen Neueres
und nicht von dem Belang, den man bei dem sonstigen Luxus er-
warten würde.

Bologna besitzt vor Allem die schönsten figurirten Intarsien
von ganz Italien, in dem berühmten Stuhlwerk des Chores von S.
Domenico, einer Arbeit des Dominicaners Fra Damiano da Ber-
gamo (um 1530). Das Decorative tritt hier bei aller Gediegenheit
doch weit zurück hinter dem unermesslichen Reichthum und der tüch-
tigen Ausführung des Malerischen. Schon die oben herumlaufende
Inschrift ist durchzogen und umspielt von hunderten von tanzenden
und spielenden Putten. An den Stuhlrücken sind dann die Geschichten
des alten und neuen Testamentes dargestellt, nicht Duzendarbeit, nicht
Reminiscenzen, sondern lauter originelle Compositionen voll Geist und
Leben. Die vermuthlich frühern erinnern mehr an die umbrische, die
spätern mehr an die römische Schule. Die vordere Stuhlreihe (die
im Jahr 1744 einer nothwendigen Restauration scheint unterlegen zu
sein) enthielt vermuthlich in ihren kleinern Rückenfeldern die Ge-
schichte des H. Dominicus, wenigstens sind in der Sacristei noch
einige etwa daher gerettete Felder dieses Inhaltes, nebst einigen der
grössern biblischen Reihe, in das Schrankgetäfel eingelassen. (Eben-
falls mit Fra Damiano's Namen.)

Neben dieser unvergleichlichen Arbeit ist alles übrige Schnitz-
werk Bologna's untergeordneter Art. Doch mag man im Palazzo b
apostolico (Vorsaal des zweiten Stockwerkes) die Thür mit Relief-
ornamenten nicht übersehen, welche u. a. das stets schönheitverkün-
dende Wappen Papst Julius II. enthalten. Aus derselben Zeit möchte c
das einfach gute Stuhlwerk der Misericordia herrühren. — In S. Pe- d
tronio ist das sehr ausgedehnte des Chores von unbedeutender Bildung;
dagegen enthält die achte Capelle rechts Stücke des alten Stuhlwerkes

aus S. Michele in Bosco, von dem Olivetanermönch **Fra Raffaele da Brescia**, mit guten Reliefpilastern und Intarsien perspectivischen
a Inhalts; in der fünften Capelle links sind die Intarsiaornamente des Stuhlwerkes (von Giacomo de Marchis und seinen Brüdern, 1495)
b sogar von florentinisch schöner Bildung. — In S. Michele in Bosco: die beiden Beichtstühle rechts, wohl des Fra Damiano würdig. — In
c S. Giovanni in Monte erscheint das Stuhlwerk des Paolo Sacca (1523), eine saubere und tüchtige Arbeit, technisch wie eine Vorstufe des Letztern (die Intarsien bloss Bau- und Schrankansichten). — We-
d niger bedeutend: das Stuhlwerk der Certosa, theils vom Jahr 1539, theils (nachgeahmt) 1611.

Die sehr zahlreichen Bilderrahmen aus der Werkstatt des Formigine können mit dem schönen Styl der oben genannten florentinischen keinen Vergleich aushalten. Überhaupt steht in Bologna die Reliefschnitzerei durchgängig tiefer als die eingelegte Arbeit.

---

e In Parma hat der Dom ein noch halbgothisches Stuhlwerk vom Jahr 1473, bezeichnet: Cristoforo Lendenari. Dieser harmlose Meister fand einen Verehrer und Nachahmer („cultor“) in Lucchino Bianco von Parma, welcher das Getäfel der Sacristei, wenigstens einen Theil desselben, schnitzte. (Meist Intarsia.) — Weit das Präch-
f tigste aber sind die Chorstühle von S. Giovanni, als deren Verfertiger Zucchi und Testa genannt werden. In der Anordnung halbrunder Muscheln oben, in der Behandlung der Reliefarabesken, in den zu Drachen belebten und durchbrochenen Seitenstützen haben diese vorzüglichen Arbeiten etwas mit dem Gestühl in Genua gemein, in den höchst saubern Intarsien der Rücklehnen, welche lauter bauliche Ansichten von originellster Renaissance darstellen, sind sie von einzigem Werthe. (Vgl. S. 173.)

g Im Battistero: Stuhlwerk von ähnlichem Styl und wohl von denselben Händen wie in S. Giovanni.

h Gute Rahmen dieses Styles: um das Altarbild im Battistero, um die Bilder in der ersten und zweiten Capelle rechts in S. Giovanni. Wie die Schule Corregio's einrahmte, zeigt z. B. das erste

Bild rechts in S. Sepolcro (eine heil. Familie von Girolamo Mazzola,) a wo sich auch eine der stattlichsten Barockdecken mit herabhängendem Zapfenwerk und gewaltigen Consolen befindet.

Von Thüren ist die mittlere des Domes vorzüglich schön, auch b die zu beiden Seiten und die etwas strengern des Battistero (in alter Form erneuert).

In Modena enthält der Domchor ein Stuhlwerk, welches dem c des Domes von Parma ähnlich und von demselben Lendenari 1465 gefertigt ist.

Das umfangreiche Stuhlwerk im Dom von Ferrara (1498—1525) d ist in der Decoration flüchtig neben den bessern bolognesischen Arbeiten; die Intarsien überdiess sehr verdorben. — Ein ähnliches Stuhlwerk in S. Andrea daselbst.

In dem reichen Venedig, das die Bergamasken so nahe unter der Hand hatte, ist die in Rede stehende Gattung lange nicht so vertreten, wie man erwarten sollte. Die Prachtliebe selbst verhinderte zum Theil das Aufkommen der Holzschnitzerei: statt manches Getäfels findet man eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Die Chorstühle der Kirchen aber sind grossentheils neuer.

Nicht sehr alt, aber doch noch halbgothisch sind diejenigen in e den Frari, 1468 von Marco da Vicenza geschnitzt; mit keckem durchbrochenem Laubwerk, hohen geschwungenen Giebeln und Spitzthürmchen. Die Relief-Halbfiguren der Rücklehnen sind bedeutender als die darunter befindlichen Intarsien (bauliche Ansichten u. dgl.). — Ganz in derselben Art, nur einfacher: das Stuhlwerk in einer f grossen Nebencapelle rechts an S. Zaccaria; dasjenige im Chor von S. Stefano.

Es folgt das Getäfel und Schrankwerk hinten in der Sacristei von g S. Marco, seit 1520 verfertigt von Antonio und Paolo da Mantova, Vincenzo da Verona u. A., mit guten geschnitzten Einfassungen und grossen Intarsien; diese stellen unten das Innere der Schränke dar, oben Stadtansichten, die mit den Wunderthaten des S. Marcus staffirt sind, gute Compositionen in sorgfältiger Ausführung, doch mit Fra Damiano's Stuhlwerk nicht zu vergleichen. — Schöne

a Intarsiaarabesken der guten Zeit sieht man an dem Getäfel im Chor der Kirche (gegen das Schiff zu).

Mit dem Beginn der Barockzeit fanden reiche, geschnitzte Historien oder Brustbilder, begleitet von buntquellendem Ornament hier einen ausgesprochenen Vorzug. Dieser Art ist das Stuhlwerk des
b Niederländers „Alberto di Brule" im Chor von S. Giorgio maggiore, das noch spätere Wandgetäfel in der Cap. del rosario und im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, dasjenige in den obern Sälen der Scuola di S. Rocco, im Chor des Carmine etc. Bei grossem Luxus und einer oft raffinirten Behandlung des Figürlichen ist das Decorative doch ohne rechte Freudigkeit, als wäre es nur eine Nebensache.

Dafür sind in Venedig noch eine Anzahl geschnitzter Decken der Frührenaissance vorhanden, dergleichen man vielleicht sonst nirgends beisammen findet. Da es sich nicht um heilige, sondern um Palasträume u. dgl. handelte, so durfte auch die Decoration hier weniger ernst architektonisch, mehr reich und spielend verfahren. Daher überwiegt nicht die Balkenlage und Einrahmung, sondern der Zierrath: nicht die Cassette, sondern die Rosette, als Schild, Blume etc. mit der grössten Pracht — in der Regel gold auf blau — stylisirt.
c Zwei dergleichen finden sich in den vom Brand des Jahres 1574 unberührt gebliebenen Zimmern des Dogenpalastes (Sala de' Busti und Camera a letto, beide zur jetzigen Antikensammlung gehörend): ein
d sehr reicher, mit figurirten Mittelfeldern, und ein ganz vergoldeter mit Cherubim in der Academie (Räume des alten Klosters der Carità). —
e Von Kirchendecken dieses Styles ist die (beträchtlich erneuerte) in S. Michele erhalten, mit quadratischen Cassetten. Ein schönes Stück einer Holzwölbung in S. Giacomo dall' Orio (rechtes Querschiff).

Von Gemälderahmen ist wohl nach den noch gothischen der
f muranesischen Altarbilder (Academie, zweite Nebencapelle rechts an S. Zaccaria, sowie Pinacoteca zu Bologna) als einer der schönsten der
g ganzen Renaissance derjenige zu nennen, welcher das Bild Giov. Bellini's in der Sacristei der Frari umgiebt (1488): oben Sirenen und Candelaber. Andere geringere: zweite Capelle links vom Chor, um den Johannes Donatello's; dritte Capelle links vom Chor, um das Bild des Basaiti.

Über die Marmorrahmen mancher venezianischen Altarbilder vgl. S. 261, Anm. 2. Ihre Arabesken sind nirgends von besonderm Werth.

In Padua ist das höchst prachtvolle Stuhlwerk im Chor von S. Giustina, mit zahllosen Historien, erst aus der beginnenden Barockzeit; dasjenige in der nahen Capella S. Prosdocimo (Capitelhaus) dagegen von früher Renaissance mit guten Intarsien (Ansichten u. dgl.). Der Rahmen um das Bild Rumanino's ist dieses schönsten Gemäldes von Padua nicht unwürdig. — Sehr grosse Intarsiatafeln mit Figuren findet man in der Sacristei des Santo. a b

Von Holzdecken hat diejenige im Obergeschoss der Scuola del Santo gemalte Cassettirungen der guten Zeit. c

Mit Verona gelangen wir in die Gegenden, wo die grössten Virtuosen dieser Gattung heimisch waren. Einiges sehr Bedeutende haben sie auch an Ort und Stelle hinterlassen.

Ein bescheidenes, aber graziöses Stuhlwerk der Frührenaissance findet sich hier im Chor von S. Anastasia, mit bloss decorativen Intarsien. — Allein dasselbe verschwindet neben den Arbeiten des in diesem Fach berühmten Fra Giovanni da Verona. In der Kirche seines Klosters, S. Maria in organo, ist von seiner Hand [1]) zunächst der grosse hölzerne Candelaber (Capelle rechts vom Chor), von schönstem Detailgeschmack, doch nicht ganz glücklich componirt; der Tempietto am obern Theil, mit den Statuetten auf Sphinxen und Harpyjen giebt einen unklaren Contour. Sodann das Stuhlwerk des Chores (1499), im Geschnitzten und Durchbrochenen wie in den Intarsien (welche oben Stadtansichten und Schrankbilder, unten Arabesken enthalten) von gleichmässiger Schönheit und Gediegenheit ohne Raffinement; auch der Chorpult in echter Form erhalten. Ferner das Getäfel der linken Wand in der Sacristei, später, reicher, ja z. B. in den candelaberähnlichen Wandsäulchen schon ziemlich überladen. — Neben diesen Arbeiten des Giovanni befinden sich andere Stücke, nämlich d e

[1]) Man glaubt, auch der Thurm der Kirche sei nach Giovanni's Entwurf gebaut.

a die Wandsitze vor dem Hochaltar und das Getäfel der rechten Wand in der Sacristei, welche in der Holzarbeit nur schlicht, aber durch die aufgemalten Landschaften des Caroto und Brusasorci merkwürdig sind.

b In Brescia enthält der Chor von S. Francesco ein noch halbgothisches Stuhlwerk, mit kalligraphisch zierlichen Intarsien, und einen der prachtvollsten Gemälderahmen des ganzen Styles.

c In Bergamo endlich ist wenigstens ein Prachtstück und zwar des Fra Damiano selbst, erhalten: das hintere Stuhlwerk im Chor von S. Maria maggiore, mit den geistvollsten Intarsien, bestehend aus Puttenfriesen verschiedener Ordnung und sehr schönen historischen Mittelfeldern. — Das vordere Stuhlwerk desselben Chores, von den Brüdern Belli, ist etwas älter; der ringsum gehende Aufsatz bildet eine leichte hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten Akroterien (Meerwundern, Candelabern etc.). Die Intarsien der Sitzrücken, welche kirchliche Geräthe und Symbole zu Stillleben geordnet darstellen, könnten wiederum von Fra Damiano sein.

Den Beschluss der plastischen Decoration machen die Schmucksachen, Gefässe und Prachtgeräthe hauptsächlich des XVI. Jahrhunderts, deren Styl wesentlich durch einen weltbekannten Künstler, den Florentiner Benvenuto Cellini (1500 — 1572) sein Gepräge erhielt.

Der einzige Ort, wo documentirte Sachen Benvenuto's in einiger
d Anzahl beisammen sind, der Tesoro des Pal. Pitti in Florenz, ist dem Verfasser unzugänglich geblieben. Indess ergiebt sich ein Bild des Styles aus den Vasen, Schalen u. a. Schmuckgegenständen, welche
e (nebst Neuerem) in den Uffizien, Abtheilung der „Gemme" aufgestellt
f sind; Einiges findet sich auch in der Galerie des Pal. Pitti (Durch-
g gang zu den hintern Zimmern); dann im Museum von Neapel (Abtheilung der Terracotten, zweiter Saal), so wie zerstreut a. a. O. Manches von diesen Prachtgegenständen ist auch älter als Benvenuto oder sonst von seiner Art unabhängig.

Das gegebene Motiv war in der Regel: irgend ein kostbares Mineral, hauptsächlich Agate, Jaspen, Lapislazuli, auch wohl schöne Glasflüsse in mehr oder weniger freier, selbst phantastischer Form zum Gefässe zu bilden und mit Henkeln, Fuss, Rand, Deckelgriff etc. von Gold mit Email oder Edelsteinen zu versehen; oder man fasste eine Vase von Bergkrystall mit eingeschliffenen Ornamenten oder Geschichten auf dieselbe Weise ein: Seemuscheln u. dgl. erhielten meist einen geringern Schmuck. Ausserdem giebt es noch hie und da ganz metallene Goldschmiedearbeit mit Email und Edelsteinen aus dieser Zeit.

In dem vegetabilischen Ornament, in der Bildung der Arabeske darf man hier wohl nirgends mehr die unabhängige, elastische Schönheit der frühern Renaissance suchen, allein innerhalb der Grenzen der Gattung hätte diese wohl überhaupt kaum eine Stelle gefunden. Das Wesentliche ist der vollkommene Einklang der reichen Formen und der Farben; der Gefässprofile und der Einfassungen und Zuthaten, der hier erreicht ist; allerdings scheinbar nur ein conventioneller Einklang, der aber gleichwohl classische Gültigkeit erlangt hat. Kostbare Steinarten, bei deren Bildung der Künstler schon auf die Form des eben vorhandenen Stückes Rücksicht nehmen, und die er zu irgend einem Phantasiemotiv verarbeiten musste, gestatteten in der goldenen Einfassung nichts streng Architektonisches, auch keinen zu grossen plastischen Reichthum, sondern verlangten gerade die delicaten Henkel, Ränder etc. von Gold und Email, welche wir hier sehen. Und zwar wechselt insgemein flacheres Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. In den Farben ist mit feinstem Sinn das Richtige getroffen: zu Lapislazuli u. dgl. eine Einfassung von Gold und Perlen; zu rothbraunem Agat eine Einfassung von weissen Emailzierrathen und Diamanten auf schwarzem Grunde u. s. w. Eine Hauptconsequenz der freien Gefässform aber war die phantastische (und doch noch nicht fratzenhafte) Ausbildung einzelner Theile der Einfassung zu Masken, Nymphen, Drachen, Thierköpfen u. dgl., und hier scheint Benvenuto vorzüglich in seinem Elemente gewesen zu sein. Statt der reinen Arabeske gab er Leben und Beweglichkeit.

Von den geschliffenen Crystallsachen ist einiges bloss ornamentistischer Art, wie z. B. die herrlich mit Gold und Roth emaillirte

a Deckelschale in den Uffizien (mit den verschlungenen Buchstaben H und D, Heinrich II. und Diane de Poitiers?), das Bedeutendste aber figurirt; so (ebenda) eine Art von Trajanssäule mit reicher Basis, zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit Bacchanal, u. s. w.

Ausserdem befindet sich hier ein berühmtes Denkmal: das Kästchen Clemens VII mit den in den Crystall geschliffenen Passionsgeschichten des Valerio Vicentino. Wie die Robbia, so ist Valerio durch seinen Stoff zu einer Einfachheit der Darstellung genöthigt worden, deren Mangel die Reliefs der grössten Meister jener Zeit nur bedingt geniessbar macht. So glaubt man eines der reinsten Denkmäler damaliger Sculptur vor sich zu sehen; es fragt sich aber, ob Valerio im Marmor ebenso einfach und bedeutend geblieben wäre. Vielleicht dem hohen Werthe dieser Compositionen zu Liebe wurde die Einfassung des Kästchens eine nur schlicht architektonische. (Zu
b vergleichen mit den Relieftäfelchen Verschiedener im ersten Zimmer der Bronzen, ebenda.)

c Anders das farnesische Kästchen des Joannes de Bernardi im Museum von Neapel, an welchem die reiche, bewegte Metalleinfassung das Übergewicht hat über die Crystallschliffe (Jagden, Thaten des Hercules etc.). Als decoratives Ganzes einzig in seiner Art, ist es im Einzelnen bei trefflicher Arbeit doch minder erfreulich als das ebengenannte [1]).

Leider ist von den erzgegossenen Prunkgegenständen, nach welchen Benvenuto's Lebensbeschreibung die Lust rege macht, nichts Sicheres mehr erhalten [2]). — Die welche bald nach ihm kamen, erbten das feine Gleichgewicht seiner Behandlung nicht, wurden auch wohl

[1]) Da wir diesen Kleinsculptoren, welche zugleich Medailleurs waren, weder hier noch bei Anlass der Sculptur einen Abschnitt widmen können, so müssen wir auf die Lebensbeschreibung des Valerio Vicentino und der Übrigen bei Vasari, sowie auf die Anmerkungen der Herausgeber verweisen.

• [2]) In der Bibliothek des Museums zu Neapel wird dem Benvenuto der Deckel
•• eines Messbuches, in Mantua (Sacristei von S. Barbara) ein Becken, im Schatz von S. Peter zu Rom eine Reihe von Leuchtern zugeschrieben. — Unter den
† Bronzen der Uffizien (I. Zimmer) ist nur „Helm und Schild Franz I." von ihm, und auch hier liessen sich Zweifel erheben.

der sinnlosen spätmediceischen Liebhaberei für das Seltene und Schwierige unterthan. (Apostelstatuetten von kostbaren Steinen und Exvoto- a
relief Cosimo's II in den Uffizien.) — Von dieser Sinnesweise sonst kunstverdienter Regenten ist dann die florentinische Mosaiktechnik in „harten Steinen" (pietre dure) ein unvergänglich zu nennendes Denkmal. Wir dürfen die unglaublich kostspieligen Arbeiten dieser Fabrik aus dem XVII. und XVIII. Jahrhunderte übergehen, da der selbständige und eigenthümliche künstlerische Zug darin ungemein schwach ist. Das beste sind vielleicht einzelne Tischplatten mit Ornamenten auf schwarzem Grunde; von Arbeiten grössern Massstabes nennen wir bei diesem Anlass die Reliefverzierungen von feinen Steinen in b
der Madonnencapelle der Annunziata, die Wappen in dem grossen c
Kuppelanbau von S. Lorenzo und das Chorgeländer im Dom von Pisa. d

Das römische Mosaik, welches nicht auf dem principiellen Luxus harter Steine, sondern auf der mittelalterlichen Glaspaste beruhte und eine natürliche Fortsetzung des alten, nie ganz vergessenen Kirchenmosaikes war, konnte denn auch bis auf unser Jahrhundert ganz andere Dienste leisten. Zur Zeit des Maratti, unter der Leitung des Cristofari, gab es die grössten modernen Altarbilder mit der Wirkung des Originals wieder. (Altäre von S. Peter.) e

---

Einen Übergang von der plastischen Decoration zur gemalten bilden u. a. die sog. Majoliken, überhaupt die glasirten Geschirre des XVI. Jahrhunderts, in dessen zweiter Hälfte hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogthum Urbino eine ganze Schule mit diesem Kunstzweig beschäftigt war. — Der Verfasser kennt die wichtigste Sammlung, die der Apotheke der Kirche von Loretto, nicht aus Anschauung; f
eine Menge der besten Geschirre befinden sich ohnediess im Ausland (Sammlungen in Paris, Berlin etc.); in Italien bewahrt z. B. das Museum von Neapel (zweiter Saal der Terracotten), die Villa Albani g
bei Rom (am Billardsaal) u. a. Sammlungen noch manches Gute. h

Es sind fast die Farben der Robbia (S. 237), gelb, grün, blau, violett, auf welche sich die Majolikenmaler beschränkten; in diese trugen sie Geschichten und Ornamente über, erstere grossentheils nach Compositionen der römischen Schule, auch Rafaels selbst, wesshalb

die Sage nicht ermangelt hat, sogar ihn persönlich zum Geschirrmaler zu machen. (Einer der Urbinaten dieses Kunstzweiges hiess überdiess Raffaele Ciarla, was Spätere unrichtig verstanden.) Auch Gio. Batt. Franco lieferte viele Zeichnungen. Unseres Erachtens ist indess das Ornament bei Weitem das Wichtigere, sowohl die kecke plastische Bildung des Gefässes selbst mit Thierfüssen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen etc., als die aufgemalten Zierrathen. Für die letztern war die Beschränkung in den Farben offenbar eine jener wohlthätigen Schranken, welche das Entstehen eines festen und sichern Styles begünstigen. Das schon etwas vorgerückte XVI. Jahrhundert verräth sich allerdings in einzelnen barocken Formen, allein im Ganzen ist das Ornament doch vom besten dieser Zeit (namentlich wo es zart und dünn auf einem vorherrschenden weissen Grunde steht).

Was giebt diesen einfachen Geschirren einen solchen Werth? unsere jetzige Fabrication liefert ja ihre Sachen viel sauberer und raffinirter. — Die Majoliken sind eben keine Fabricate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formgefühls; in jeder Scherbe lebt ein Funke persönlicher Theilnahme und Anstrengung. Sodann sind sie wirkliche Gefässe; das Schreibzeug (es giebt deren sehr schöne) will keinen Altar, die Butterbüchse kein Grabdenkmal vorstellen.

a Im Museum von Neapel (a. a. O.) ist auch noch das einfach prächtige Service des Cardinals Alessandro Farnese (blau mit aufgemalten Goldornamenten) zu beachten.

Von der gemalten Decoration endlich und von ihren wichtigsten Leistungen muss hier in einigem Zusammenhang die Rede sein. (Der Verfasser bedauert, diesem Capitel aus Mangel an Kenntnissen bei weitem nicht die wünschbare Reichhaltigkeit geben zu können.)

Die Gattung als solche ruht hauptsächlich auf den Schultern einiger grossen Historienmaler, deren Sache sie auch in Zukunft sein und immer wieder werden wird. Alle blossen Decoratoren, welches auch ihr Schick und ihre Keckheit sein möge, können sie auf die Länge

nicht fördern, ja nicht einmal auf der Höhe halten: von Zeit zu Zeit muss der Historienmaler im Einklang mit dem Architekten die Richtung im Grossen angeben. Die Gattung ist entstanden als Einfassung um historische Fresken, als deren Begränzung im baulichen Raum. Schon die Malerei des XIV. Jahrhunderts hatte gerade diese Arabesken sehr schön in ihrer Art ausgebildet und mit Polygonen, Medaillons u. dgl. unterbrochen, aus welchen Halbfiguren (Propheten, Sibyllen u. dgl.) hervorschauen. Die meisten der unten zu nennenden Fresken dieser Zeit sind so umgeben. Das XV. Jahrhundert konnte eine solche Einfassung noch viel weniger entbehren; wie der Prachtrahmen für das Tafelbild, so war die Wandarabeske für das Fresco nichts anderes als die nothwendige Form, in welcher der überreiche Lebensinhalt des Gemäldes harmonisch auszuklingen strebte. Ausserdem aber wurde sie auch zur blossen Decoration von Bautheilen nicht selten angewandt.

Sie will während des XV. Jahrh. meist noch die Architektur und Sculptur nachahmen; daher ihre Einfarbigkeit, grau in grau, braun in braun, u. s. w. etwa mit einzelnen aufgesetzten Goldverzierungen; auch wiederholt sie die uns vom Marmor her bekannten Motive, nur reicher und mit stärkerem Aufwand figürlicher Zuthaten. In letztern scheute man sich auch an der heiligsten Stätte nicht vor der antiken Mythologie. Wo der Raum es zuliess, wurden über Gesimsen und Postamenten noch allegorische Figuren, Putten u. dgl. meist in derselben Farbe hingemalt.

An den gewölbten Decken aber, und bald auch an den Wandpfeilern etc. versuchte man gegen Ende des Jahrhunderts reichere Farben, z. B. Gold auf Blau, und colorirte endlich die einzelnen Gegenstände theils nach dem Leben, theils conventionell. Einzelne Künstler setzten auch die Zierrathen plastisch, in Stucco auf. Bisweilen wird sogar die Wirkung der Fresken durch eine so reiche und bunte Einfassung beeinträchtigt.

Abgesehen von den in den Bildern selbst und zwar sehr reichlich (S. 172 etc.) dargestellten Architekturen giebt die Einfassung von Filippo Lippi's Fresken im Dom von Prato eines der frühern Beispiele der Gattung; ebenso die Einrahmungen des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa. Domenico Ghirlandajo ist hierin meist sehr a b

a mässig, Filippino Lippi in den Fresken der Cap. Strozzi in S. Maria
b novella zu Florenz und der Cap. Carafa in der Minerva zu Rom dagegen schon viel reicher, und die peruginische Schule geht vollends oft über das Maass hinaus. Von Pinturicchio sind fast alle (unten zu nennenden) Fresken reich mit gemalten Pilastern, Gesimsen
c u. s. w. verziert; die erste, dritte und vierte Capelle rechts in S. Maria del Popolo und die Gewölbemalereien im Chor geben eine umständliche Idee von seiner Behandlungsweise; an den Gewölben eines der
d Zimmer, welche er im Appartamento Borgia des Vaticans ausmalte, sind hochaufgesetzte Stuccozierrathen, Gold auf Blau mit naturfarbigen Figuren (vielleicht von Torrigiano?) angebracht. Alles in dem nur beschränkt antikisirenden, heitern Styl des Jahrhunderts. (Später,
e in der Libreria des Domes von Siena finden wir ihn viel behutsamer.)
f Ein sehr bedeutendes Denkmal dieser Art sind dann Perugino's Fresken im Cambio zu Perugia. Die untern Zimmer im Pal. Colonna
g zu Rom, welche nach der Beschreibung noch bezeichnender sein möchten, sind dem Verfasser nicht bekannt. Von einem Zeitgenossen Pe-
h rugino's sind die decorativen Malereien in der hintern Kirche von S. Lorenzo fuori le mura.

Eine ganz besondere Vorliebe für diese Zierrathen verräth auch
i Luca Signorelli, der in der Madonnencapelle des Domes von Orvieto reichlichen und originellen Gebrauch davon machte und selbst einzelne seiner Staffeleigemälde (z. B. eine Madonna in den Uffizien) mit einfarbigen Medaillons versah. Er hatte ein tiefes Gefühl von dem Werthe der Gattung, und wollte in den kleinen Figuren des decorativen Theiles seiner Fresken in Orvieto ein mythologisches Gegenbild zu seinen Weltgerichtscompositionen darstellen. Kein Maler des spätern Italiens hat wohl die Sache so ernst genommen.

Peruginer und Sienesen haben auch die Eintheilung und Ver-
k zierung der Decken in zwei vaticanischen Zimmern zu verantworten. In der Stanza dell' Incendio liess Rafael die Arbeiten seines Lehrers ganz, in der Camera della segnatura von den Malereien Soddana's einen Rest und vielleicht die Gesammtanordnung bestehen.

Im XVI. Jahrhundert dauert der bisherige Styl ausserhalb Roms
l noch einige Zeit fort. So z. B. in Franciabigio's Einfassungen um die Malereien A. del Sarto's im Scalzo zu Florenz. — Ridolfo Ghir-

landajo's gemalte Ornamente in der Sala de' Gigli und in der Cap. a
S. Bernardo des Palazzo vecchio sind in dieser Art mittelmässig, zumal die letztern, wo die figurirten und die ornamentirten Felder einander ganz gleichartig sind (Grau auf Gold). — Besonders zierlich und mit grosser Absicht behandelt sind die Einfassungen der Fresken b
A. Aspertini's in S. Frediano zu Lucca (links).

Es ist schwer, in dieser Gattung die Grenzen der Decoration scharf zu bestimmen. Neben der bloss einfassenden Arabeskenmalerei tritt, wie man sieht, hauptsächlich an den Gewölben eine **decorirende** Malerei auf, deren Inhalt, abgesehen von einzelnen örtlichen oder allgemein symbolischen Beziehungen, ein wesentlich freier ist. Der kirchliche Bilderkreis nämlich, welche sich zur Zeit der Giottesken auch über die Gewölbe erstreckt hatte, verliert seinen Alleinwerth; neutrale, bloss für das Auge angenehme Figuren und Scenen, Reminiscenzen aus der alten Mythe und Geschichte nehmen selbst an geweihter Stätte seine Stelle wenigstens theilsweise ein. Es ist das Wesen der Renaissance, dem Schönen, Lebendigen und Charaktervollen, auch wenn es beziehunglos ist, den Vorzug zu geben.

Beträchtlich grösser als in Mittelitalien war der Aufschwung der gemalten Decoration in Oberitalien, dessen Backsteinbau gewissermassen darauf als auf einen Ersatz für die mangelnden Quader angewiesen war (Seite 204). Zudem hatte hier die am meisten decorativ gesinnte Schule, die von **Padua** ihren Sitz. Erhalten ist wenigeres als man erwarten möchte, doch wenigstens Ein wichtigstes und umfassendes Beispiel.

Der grosse **Andrea Mantegna**, als er in den Eremitani zu c
Padua eine gothische Capelle von der gewöhnlichen Form (eines Quadrates und eines polygonen Ausbaues) mit den Geschichten der Heiligen Jacobus und Christophorus auszumalen hatte, gab auch den einfassenden und bloss baulichen Theilen einen Schmuck, der in der Art dieser Zeit classisch heissen kann. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst gemalte Rahmen grau in grau mit

Fruchtschnüren, Köpfen u. s. w.; über diese hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben heben sich die Rippen als grüne Laubwulste mit grauen Arabesken eingefasst ab; im Polygon schwingt sich von Rippe zu Rippe die reichste Fruchtschnur mit weissen Bändern; im Quadrat umgeben ähnliche Fruchtschnüre die Medaillons mit den Evangelisten auf Goldgrund. Der übrige blaue Raum dient als Hintergrund für die Gestalten des Gottvater, einiger Apostel und (im Quadrat) rother geflügelter Putten mit Spruchbändern. (Alles so weit erhalten, dass man sich den Eindruck des Ganzen herstellen kann.)

Ungleich tiefer steht bei aller Pracht und Zierlichkeit die Decoa ration der Capella S. Biagio (links) an S. Nazario e Celso zu Verona, ein frühes Werk des in der Folge als Architekt berühmten **Giov. Maria Falconetto**. (Auch das Figürliche zum Theil von ihm, zum Theil von Franc. Morone.) Weder in dem viereckigen Unterbau und dem polygonen Ausbau noch in der Kuppel folgt Einfarbiges, Mehrfarbiges, Goldfarbiges mit der rechten Consequenz aufeinander; aber die Detailwirkung ist noch in dem kläglichen Zustande des Ganzen eine sehr angenehme. In der Kuppel zwei Kreise Cassetten für Engelgestalten; der Cylinder mit steinfarbener Pilasterstellung für Heilige; der Fries darunter ein Nereidenzug auf farbigem Grunde; an den Zwickeln die farbigen Evangelisten zwischen steinfarbenen scheinbaren Reliefs etc.

Den Ausgang der paduanischen Weise in die der classischen Zeit bezeichnet dann recht schön und würdig die Gewölbeverzierung in b der Sacristei von S. Maria in organo zu Verona, von **Franc. Morone**, welcher wenigstens die eigentlichen Malereien geschaffen hat.

Eine Auswahl von guten gemalten Arabesken für schmale Wandc streifen bietet S. Nazario e Celso in Verona (Füllungen an den Pfeilern zwischen den Seitenaltären); Fruchtschnüre mit und ohne Putten, goldene Candelaber, Ziergeräthe aller Art etc. auf dunklem Grunde. (Um 1530?)

Für **Parma** scheint ein im historischen Fach unbedeutender Maler, **Alessandro Araldi** († 1528), der Hauptrepräsentant der von

Padua ausgegangenen Zierweise gewesen zu sein. Von ihm ist in a dem Kloster S. Paolo zu Parma, hinter dem Gemach mit den Fresken Coreggio's, das Gewölbe einer Kammer mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern etc. auf blauem Grunde ausgemalt; in den Lunetten ringsherum heil. Geschichten. Diesen oder einen ähnlichen Styl zeigen nun auch die ältern Verzierungen der Pilaster und b Gewölberippen in S. Giovanni, auch die schöne mosaicirte Nische des c rechten Querschiffes im Dom (mit Goldgrund). Auch in S. Sisto zu d Piacenza gehört Manches an den betreffenden Bautheilen derselben Art an. — Mit der grossen Umwälzung aber, welche Coreggio in die Malerei jener Gegend brachte, drang auch in diese Gattung ein anderer Styl ein; die Putten (Kinderengel) verdrängen das Vegetabilische mehr und mehr und füllen endlich die Pilaster, Friese etc. fast ganz an. Von den Schülern Coreggio's hat sich Girolamo Mazzola durch die Bemalung des Gewölbes im Hauptschiff des Domes viel- e leicht einen grössern Namen verdient, als durch seine Altarbilder, und wenn man darüber streiten kann, ob die Kappen eines mittelalterlichen Gewölbes überhaupt bemalt werden sollen, so wird man doch zugeben, dass die Aufgabe wohl selten schöner gelöst worden ist. (Farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Fruchtkränze, zweifarbige Einrahmungen der Gewölberippen u. s. w.) Die neuern Malereien in S. Giovanni, hauptsächlich der Fries, sind weniger glücklich, indem f hier Vollfarbiges (Sibyllen, Putten u. s. w.) und Einfarbiges (heilige Geschichten), noch dazu von verschiedenem Massstab, auf Einer Fläche vereinigt sind. Die Pilasterverzierungen etc. in der Steccata scheinen g von geringern Händen zu sein, ebenso die neuern Bestandtheile in h S. Sisto zu Piacenza.

Ferrara hat in dieser Beziehung Einiges nicht bloss aus der guten Zeit, sondern auch von einem grossen Künstler aufzuweisen. Im Erdgeschoss des erzbischöflichen Seminars sind noch die grau in i grau gemalten Decken zweier Gemächer von Garofalo (bez. 1519) erhalten, welche einen frisch von Rom gebrachten Schwung verrathen, noch nicht in der Art der Loggien, sondern der Stanzen. Der Styl der Ornamente ist der Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne Schwere

a angepasst. — Darauf folgt, ebenfalls noch vom Besten, die Bemalung von S. Benedetto; ausser einem durchgehenden Fries mit Genien sind vorzüglich die Tonnengewölbe mit ihren von reichen Bändern eingefassten Cassetten beachtenswerth; dies Alles ist nur grau in grau mit wenigem Goldbraun; die Farbigkeit wurde aufgespart für die Flachkuppel, und die figürliche Composition in vollen Farben für die Hauptkuppel und die drei Halbkuppeln der Abschlüsse. (Diese von Vincenzo Veronesi ausgemalt.) Die untern Theile sind weiss geblieben, oder überweisst.

Den Ausgang der Gattung in sinnlosem Schwulst zeigen hier die
b von Girolamo da Carpi in S. Francesco gemalten Zierrathen (um 1550,
c Seite 210) und vollends diejenigen in S. Paolo (1575).

Von den Arabesken profaner Gebäude sind diejenigen, welche die zahlreichen Malereien Dosso Dossi's und seiner Schule im Castell umgeben, nicht von höherer Bedeutung. Freier und angenehmer er-
d geht sich dieselbe Schule in den Deckenmalereien der sämmtlichen einigermassen erhaltenen Räume der Palazzina (Seite 212, b): der allerdings erst von den Loggien abgeleitete Styl offenbart hier durch den Rauch der Schmiedewerkstatt hindurch, als welche das Gebäude jetzt dient, seinen unzerstörbaren Reiz.

Von venezianischen Arbeiten gehört die Mosaicirung des Sacristeigewölbes in S. Marco hieher, von welcher unten.

Die grosse Veränderung, welche zunächst in Rom mit diesem Decorationstyl eintritt, datirt wohl hauptsächlich von der Entdeckung der Thermen des Titus, welche man nicht nach den erhaltenen Resten in den jetzt zugänglichen Theilen, sondern nach ihrem damaligen Bestande würdigen muss. Die rafaelische Kunstgeneration lernte hier in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts eine Menge neuen mythologischen und allegorischen Stoffes, einen neuen antiken Styl, eine neue Eintheilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerthe, eine neue Abwechslung von Stuccorelief und Zeichnung in bestimmtem Verhältniss zu den Farben, endlich den überaus dauer-

haften antiken Stucco selber kennen. Sie verarbeitete diese Elemente auf glänzend geniale Weise, so dass ihre Werke neben den antiken eine ganz selbständige Gültigkeit behalten.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stockwerk des Cortile a di San Damaso im Vatican geschah im Auftrag des vor Allem prachtliebenden Leo X. — Rafael's Verdienst bleibt es, dass die Loggien die schönste und nicht etwa bloss die prachtvollste Halle der Welt wurden. — Hier ist es der Mühe werth, dass sich das Auge nach Kräften anstrenge, um sich Alles, was noch irgend kenntlich ist, anzueignen. Nicht die Unbill der Witterung, sondern der elendeste Muthwille hat hier den grössten Schaden angerichtet: es hat eiserner Werkzeuge bedurft, um den Stucco des Giovanni da Udine von Wänden und Pfeilern abzulösen. — Die grossen Kupferstiche, welche noch colorirt bisweilen im Handel vorkommen, gewähren zwar eine sehr schätzbare Aushülfe, allein sie geben die Detailzeichnung und die Wirkung des Ganzen doch nur ungenügend wieder.

Von den Gemälden wird unten die Rede sein. Für die Ausführung des Decorativen bediente sich Rafael hauptsächlich des genannten Giovanni da Udine, eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel demselben vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist gänzlich unbekannt; Rafael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muss nicht bloss die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft über seinen Antheil wird allerdings nie zu geben sein [1]). Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von Einem Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von Neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Rafael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Ähnlichem umsehen. Damit konnte es nicht gethan sein, dass der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies, denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel decoratives Detail von

[1]) Laut Vasari hätte er freilich Alles selber vorgezeichnet; unter den Executanten wäre Perin del Vaga der beste gewese[n].

dorther entlehnt sein mag, so ist eben die Composition im Ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht, oder ganz anders.

Das grosse Geheimniss, wie das Unendlich-Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Hauptpilaster, die Nebenpilaster, die Bögen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite von Wandfläche übrig liessen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste decorative Styl sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne dass nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung der je vier Gemälde sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolirter Räume angemessen war.

Eine Analyse dieses Ganzen würde ein umfangreiches Buch werden. Wie hier Stuccatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenstände und ihrer Gründe sich zu einander verhalten (oder verhielten), davon muss das Auge sich im Detail überzeugen [1]. Wer sich die Aufgabe setzt, bei jedem Besuch des Vaticans etwa eine Abtheilung des Ganges genau durchzusehen, der wird einen bleibenden Eindruck davon tragen und vielleicht in einer Anzahl von Figuren und Gruppen die unmittelbare rafaelische Zeichnung erken-
a nen. (Die Gewölbemalereien in dem Gang zunächst unter diesen Loggien sind ganz von Giov. da Udine; sie stellen Rebenlauben dar, mit andern Pflanzen schön durchflochten und mit Thieren belebt.)

Ein ähnliches decoratives Gefühl nur in einem andern Stoff anders ausgesprochen, offenbart sich in den wenigen erhaltenen Randarabesken

[1]) Auch die Mitwirkung der einst glasirten Bodenplatten (S. 228, Anm.) ist dabei in Erinnerung zu bringen.

der rafaelischen Tapeten (erste Reihe). Auch hier nimmt man eine a bedeutende Mitwirkung des Giov. da Udine an. Ganz kleine, isolirte Figuren und Ornamente wären hier nicht schön und deutlich genug darzustellen gewesen: daher grössere Figuren; auch bildet jedes Randbild ein Ganzes, sowohl in decorativer Beziehung, als vermöge des durchgehenden allegorisch-mythologischen Inhaltes. Das Vorzüglichste: die Parzen.

Eine wesentlich andere Aufgabe gewährte die grosse gewölbte b Decke des vordern Saales im Appartamento Borgia. In den daran stossenden Zimmern hatte Pinturicchio, wie gesagt, die Gewölbe im Styl der frühern Renaissance verziert; seine Arbeit erscheint erstaunlich unfrei, wenn man in den vordern Saal tritt, den Giov. da Udine und Perin del Vaga unter Rafaels Beihülfe verzierten. Die Vertheilung der Farbenflächen, die edle Mässigung der Ornamente, welche an einer Decke so wesentlich ist, die vortreffliche Bildung des Details geben diesem Saal einen hohen Werth, auch wenn man nicht wüsste, dass die Figuren der Planetengottheiten von des Meisters eigener Erfindung sind. Die vier Victorien um das päpstliche Wappen sind einer der höchsten Triumphe figürlicher Decoration.

In den Stanzen hatte Rafael, wie gesagt, frühere Deckenverzie- c rungen angetroffen und ganz (Stanza dell' incendio) oder theilweise (camera della segnatura) geschont. Was er mit der Decke der Sala di Costantino vorhatte, ist unbekannt. In der Stanza d'Eliodoro sucht er durch den ziemlich einfachen blauen Teppichgrund der vier Deckenbilder den Eindruck des Leichten hervorzubringen. Auch dürfen hier die bloss architektonischen Einfassungen der Kuppelbilder in der Ca- d pella Chigi (S. Maria del popolo zu Rom) nicht übergangen werden. Sie sind in ihrer Einfachheit vom edelsten Decorationsstyl gerade dieser Gattung: durchweg vergoldet: zu den Mosaiken vortrefflich stimmend. — Höchst meisterhaft hat Giovanni da Udine in der Far- e nesina die Festons gemalt, welche die Geschichten der Psyche einfassen.

Endlich die untere offene Vorhalle der Villa Madama bei Rom. f Die Ausführung des Gebäudes gehört notorisch dem Giulio Romano, welchem man die trefflichen Friesmalereien der untern Zimmer, auch den schönen Fries mit Festons, Candelabern und Amoren, schwerlich streitig machen wird. Aber in der Vorhalle, welche von Giovanni

da Udine decorirt ist, weht der Geist der Loggien noch so rein, dass Rafael, der den Bau schwerlich erlebte, doch als der moralische Urheber erscheint. In einzelnen der eingesetzten Historien glaubt man auch Motive seiner Erfindung zu erkennen. Vielleicht wurde die Decoration nie ganz vollendet; im vorigen Jahrhundert wurden die herabgefallenen Theile durch Rococozierrathen ersetzt, und gegenwärtig lässt der Besitzer Alles zur Ruine werden.

Die Stuccaturen in den untern Hallen des schönen Pal. Massimi, wahrscheinlich von Giovanni da Udine, gehören ebenfalls noch zum Besten dieser Zeit. Ohne Zweifel arbeitete Giovanni unter dem Einfluss des Baumeisters Peruzzi.

a Was wir nun noch beizufügen haben, ist neben diesen Leistungen nur von bedingtem, immer aber noch von beträchtlichem Werthe. Es sind meistens gewölbte Decken, denn die Pilaster überliess man fortan fast durchgängig der Architektur; ausserdem ist bei diesem Anlass eine besondere Gattung von Mauerdecoration im Grossen zu erörtern.

b Von Rafaels Schülern malte Perin del Vaga [1]) den Pal. Doria in Genua aus. Das Decorative ist noch sehr schön, aber zum Theil überzierlich und bei Weitem nicht mehr in dem grossen und freien Geist der Loggien und des Ap. Borgia gedacht. In der untern Halle die Flachdecke mit schweren, wirklichen römischen Geschichten bedeckt, statt des luftigen Olymps der Farnesina: in der Galeria die Gewölbeverzierungen im Einzelnen überaus elegant und vom feinsten Farbensinn beseelt (gemalte Mittelbilder: die Eckfelder Reliefdecoration grau auf blau, grau auf Gold u. s. w.: prächtige Motive in den Bändern) aber nicht mehr sicher der Architektur subordinirt: im Saal der Giganten eine höchst reich und glücklich originelle Einrahmung: in den (einzig noch sichtbaren) neun Zimmern der Stadtseite theils ähnliches, nur einfacheres Arabeskenwerk als Einfassung mythologischer und allegorischer Gegenstände an Zwickeln und Kappen der

c [1]) Seine Malereien in verschiedenen Räumen der Engelsburg sind nebst den Stuccaturen des Raff. da Montelupo dem Verfasser unzugänglich geblieben. Laut Vasari führte Perino eine Unzahl kleinerer decorativer Werke jeder Gattung aus, wovon noch Manches, jetzt namenlos, vorhanden sein könnte.

Gewölbe, theils farblose Stuccaturen [1]). Die Wände, mit Ausnahme der Galeria, waren sämmtlich auf Behängung mit Teppichen berechnet.

Perino fand in Genua selbst eine nicht unbeträchtliche Nachfolge, die ihn aber doch nirgends erreichte und ihm nur die Effecte absah. Das Umständlichste in dieser Art ist die innere Decoration des Pal. a
Spinola (Strada S. Caterina); auch das Erdgeschoss von Pal. Pallavicini (Piazza Fontane amorose). Sonst wiederholt sich in den un- b
tern Hallen und an den Treppen der ältern Paläste ein System etwas magerer Arabesken und sparsamer Phantasiefiguren auf weissem Grunde, wie diese meist etwas dunkeln Räume es verlangten; oft dienen die Decorationen als Einfassungen um mythologische und historische Mittelbilder; andere Male herrscht sogar das Gemälde mehr als für diese Räume billig vor und namentlich mehr in historisch wirklicher Raumbehandlung, als die Deckenmalerei leicht verträgt.

Von den ältern und bessern Arabesken geben folgende Gebäude an den untern Hallen, Treppen und obern Vorsälen einen Begriff: Pal. Imperiali (Piazza Campetto); — Pal. Spinola (Str. S. Caterina c
N. 13); — Pal. Lercari (jetziges Casino, Str. nuova); — Pal. Carega d
(jetzt Cataldi, gegenüber).

In der aus Stuccaturen und Malereien gemischten Gewölbeverzierung der Kirchen geht Montorsoli mit der Decoration von S. e
Matteo voran; auch hier war Perin del Vaga, speciell die Galeria des Pal. Doria, Anhalt und Vorbild. Die schwebenden Putten womit Luca Cambiaso die Felder der Nebenschiffgewölbe bemalte, sind an sich zum Theil trefflich, aber viel zu gross für die kleinen Räume, an deren Rändern sie sich bei jeder Bewegung stossen müssten. — Eine ganz endlose Pracht von Gewölbeverzierungen und grossen historischen, daher schwer lastenden und ohnediess nur improvisirten Gewölbfresken verdankt dann Genua der Künstlerfamilie der Carloni und ihren Nachtretern. Das Ornamentale ist und bleibt durchgängig um einen Grad besser als in Neapel.

Parallel mit der Thätigkeit Perino's geht die des Giulio Romano, der in seinem berühmten Hauptbau, dem Palazzo del Te in f
Mantua, ein nicht minder glänzendes System von Decorationen aller

[1]) Für die Stuccoarbeit überhaupt brauchte Perin den Silvio Cosini aus Fiesole.

Art aufstellte. Durch ein Missgeschick an dem Wiederbesuch Mantua's verhindert, darf ich über dieses sehr einflussreiche Werk nichts Näheres angeben.

Auch Jacopo Sansovino hat in dieser Gattung wenigstens
a Eine wichtigere Arbeit angegeben und geleitet: die Scala d'oro im Dogenpalast zu Venedig (1538). Als Ganzes steht diese Leistung aber wiederum eine beträchtliche Stufe tiefer als die Arbeiten des Perin del Vaga. Schon die gemeisselten Arabesken der Pilaster sind schwülstig und unrein; ebenso an den Tonnengewölben die Stuccoeinfassungen des Aless. Vittoria, der sonst in den kleinen Relieffeldern manches Hübsche anbrachte, ebenso wie Battista Franco in den gemalten Feldern allegorischen und mythologischen Inhaltes. (Franco besass gerade für solche einzelne Figuren und kleine Compositionen von idealem Styl eine entschiedene Begabung, wie auch seine Gewölbemalereien
b in S. Francesco della Vigna, erste Capelle links, darthun. Vgl. S. 276.) Das Ganze ist bei blendender Pracht schon im Princip nicht glücklich, indem die gemalten Arabeskenfelder im Loggienstyl von den nebenhergehenden Stuccaturen erdrückt werden.

c Wenige Jahre vorher (1530) hatte noch die Frührenaissance mit schönen Mosaikzierrathen auf Goldgrund das Gewölbe der Sacristei von S. Marco geschmückt. Einem Teppichmuster ähnlich, schlingt sich reiches weisses Ornament um Medaillons mit Heiligenfiguren; derber farbig sind die Ränder der Gewölbekappen verziert; in der Mitte concentrirt sich der Schmuck zur Form eines Kreuzes.

Es giebt ausserdem eine von Sansovino oder von Falconetto entworfene, von Tiziano Minio ausgeführte ganz harmonische und vor-
d züglich schöne Decoration: nämlich die weisse, wenig vergoldete Stuccatur am Gewölbe der Capelle des H. Antonius im Santo zu Padua (S. 255). Leicht und doch ernst, trefflich eingetheilt; leises und doch vollkommen wirksames Relief der Zierrathen und des Figürlichen.

e Ganz in der Nähe steht Pal. Giustiniani (N. 3950), dessen etwa gleichzeitige beide Gartenhäuser, von Falconetto erbaut, eine theils stucchirte, theils gemalte Decoration — Ornamente und Figuren — enthalten, welche man ihrer Schönheit wegen von Rafael erfunden glaubt. Es ist wenigstens anzunehmen, dass der ausführende Künstler

(Campagnola) ohne Kenntniss der Loggien dieser Schöpfung nicht fähig gewesen wäre.

Giovanni da Udine selber soll in seinen alten Tagen als Glasmaler die Fenster der Bibl. Laurenziana in Florenz und die des a geschlossenen Ganges im dritten Hof der Certosa mit jenen Arabesken b ausgefüllt haben, welche zwar sehr hübsch und für das Tageslicht vortheilhaft, aber doch ein so matter Nachhall der Loggien sind, dass man sie lieber einem Andern zutrauen möchte. — Es sind von den letzten Glasgemälden (bis 1568[1]) der italienischen Kunst, Reparaturen und moderne Arbeiten ausgenommen; auch wollen sie bloss zarte Zierrathen rings um ein kleines einfarbiges Mittelbild oder Wappen vorstellen.

Kehren wir zur gemalten Mauerdecoration der Interieurs zurück. Sie hatte inzwischen das Schicksal der Geschichtsmalerei getheilt und sich zum schnellen und massenhaften Produciren entschlossen. Ihr höchstes Princip wird die Gefälligkeit, das angenehm gaukelnde Spiel vegetabilischer, animalischer und menschlicher Formen nebst Schilden, Gefässen, Masken, Cartouchen, Täfelchen, auch ganzen eingerahmten Bildern, auf meist hellem Grunde. Nicht die Phantasie ist es, die da fehlt; eine grosse Fülle von Concetti aller Art strömt den Decoratoren zu; Laune und selbst Witz stehen ihnen reichlich zu Gebote; als Maler gehören sie noch immer dem furchtlosen XVI. und XVII. Jahrhundert an; aber das Gleichgewicht ist verloren, die schöne Vertheilung des Vorrathes nach Gattungen und Functionen im architektonisch gegliederten Raume. Sie glaubten der Werth der Loggien beruhe auf dem Reichthum, während doch die Gesetzlichkeit dieses Reichthums das Wesentliche ist.

[1]) Also schwerlich von Giovanni, der schon 1564 starb. — In einem Zimmer des Pal. Grimani zu Venedig (bei S. Maria formosa) sollen noch Decorationen von Giovanni, nebst Gemälden des Salviati erhalten sein. Quadri's „otto giorni" melden nichts davon. a

a Hieher gehören u. a. die im Jahr 1565 ausgeführten Arabesken im vordern Hof des Pal. vecchio in Florenz, hauptsächlich von Marco da Faenza. — Einen viel grössern Aufwand von Geist ver-
b rathen die Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien von Poccetti, welcher auch die Perlmutter-Incrustation der Tribuna angab. (Um 1581.) Sie sind vielleicht die wichtigste von diesen spätern Leistungen, überreich an trefflichen Einzelmotiven, die in unsern Zeiten sich erst recht würden ausbeuten lassen, aber als Compositionen im (allerdings wenig günstigen) Raum sehr unrein. (Die Fortsetzung im entschiedenen Barockstyl bis in den Rococo hat wieder ihren besondern Werth.) Und doch ist Poccetti an anderer Stelle auch in der Anordnung noch
c einer der Besten, wie das mittlere Gewölbebild in der Vorhalle der
d Innocenti, die Deckenfresken in der Sacramentscapelle und St. Anto-
e ninscapelle zu S. Marco, die Halle des Seitenhofes links in Pal. Pitti u. a. zum Theil mit Stuccatur gemischte Malereien beweisen.

In Rom concurrirte mit den Arabesken eine andere Gattung: die theils reine, theils zur Einfassung von eigentlichen Gemälden dienende, vorherrschend architektonische Stuccatur. Überaus prächtig und monumental wirkt vor Allem die mit wappenhaltenden Genien
f und reichstem Cassettenwerk stucchirte Sala regia im Vatican, von Perin del Vaga und Daniel da Volterra; ein kleines Specimen
g derselben Art bietet die hinterste Capelle des linken Querschiffes in S. Maria del Popolo. Auch der figurirte und ornamentale äussere
h Schmuck des Palazzo Spada zu Rom, von dem Lombarden Giulio Mazzoni (gegen 1550) gehört hieher. Wie schon Giulio Romano seine grossen mythologischen Bilder gerne in Stuccosculpturen einrahmte,
i zeigt der grosse Saal desselben Pal. Spada; eine unrichtige Übertragung in einen kleinen Massstab ist die sog. Galeriola daselbst. Von sonstigen tüchtigen römischen Stuccaturen des sinkenden XVI. Jahr-
k hunderts nennen wir beispielshalber: das Gewölbe von S. Maria a' monti; — den hintern Raum rechts an S. Bernardo; — in S. Pudenziana: die Prachtcapelle links, von Franc. da Volterra, mit Mosaiken nach
l Fed. Zucchero; — in S. Peter: das nur zweifarbig stucchirte Gewölbe der Vorhalle, von Maderna, welchem eine besondere Vorliebe für diese Gattung vorgeworfen wird. Bald herrscht mehr der Stucco, bald mehr das Fresco vor. Letzteres ist nur zu oft mit schweren historischen

Gegenständen in naturalistischem Styl überladen, die am wenigsten a an ein Gewölbe gehören. Eine Menge einzelner Prachtcapellen an Kirchen geben den Beleg hiezu. — Blosser Stucco, und noch sehr schön, an den Treppengewölben im Palast der Conservatoren auf dem Capitol.

Wenn hier der allgemeine Verfall der Gattung sich in den nachrafaelischen Gängen der Loggien von Pontificat zu Pontificat urkundlich verfolgen lässt, so hat die bloss gemalte Arabeske in Rom vielleicht nicht einmal diejenige Nachblüthe aufzuweisen, die Poccetti für Florenz repräsentirt. Die Malereien in der Sala ducale des Vaticans, in b der vaticanischen Bibliothek, in der Galeria geografica ebendaselbst c sind den florentinischen kaum gleichzustellen und interessiren mehr durch die Ansichten römischer Gebäude und die Landschaften des Matthäus und Paul Bril, welche wenigstens in der Geschichte der Landschaft eine bestimmte Stelle einnehmen. — Von Cherubino Alberti und seinem Bruder Durante ist zu wenig vorhanden: die Decke der Cap. Aldobrandini in der Minerva verräth einen sehr tüchtigen De- d corator; ebenso die der Sagrestia de' Canonici im Lateran.

Im Ganzen aber unterliegt die römische Arabeske zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zuthaten, und verliert darob ihre Heiterkeit. Wie sollte sie z. B. in der Gal. geografica e zwischen der ganzen Kirchengeschichte (in den Bildern des Tempesta) mit ihrem echten Spiel aufkommen können? Rafael hatte in den Loggien so weislich das Heilige von der Arabeske getrennt gehalten.

Auch in Venedig war bald von der Decoration, wie sie noch in der Scala d'oro und in den oben (S. 288, d und e) genannten paduanischen Werken lebt, grundsätzlich keine Rede mehr. Man gewöhnte sich daran, die Gewölbe weiss zu lassen (Kirchen Palladio's) die flachen Decken aber mit grossen Oelgemälden zu überkleiden. (Räume des Dogenpalastes seit den Bränden von 1574 und 1577, Scuola di S. Rocco, viele f Sacristeien, kleinere Kirchen etc.) Die Zweckmässigkeit von Deckengemälden überhaupt und den hohen Werth mancher der betreffenden insbesondere zugegeben, bedurfte es doch eines idealen Styls, um selbst die idealen allegorischen Scenen erträglich zu machen, geschweige denn die schwer auf dem Auge lastenden historischen. Statt dessen

wird eine naturalistische Illusion erstrebt; die einzelnen Geschichten machen den Anspruch, durch Goldrahmen hindurch als wirkliche Vorgänge gesehen zu werden, wovon bei Anlass der Malerei das Nähere. Die Rahmen selber bilden eine bisweilen grossartige Configuration, allein ihre Profilirung ist schon höchst barock und (zu Vermeidung des Schattens) meist flach. Nebenfelder werden wohl mit einfarbigen Darstellungen (bronzefarben, blaugrau, braun) einfacherer Art ausgefüllt, allein die starke goldene Einrahmung macht jeden zartern decorativen Contrast zu den farbigen Hauptbildern unmöglich. — Immerhin sind wenigstens die Räume im Dogenpalast von den prächtigsten dieser Zeit; das stattliche untere Wandgetäfel, die Thüren mit ihren Giebelstatuen, die pomphaften Kamine mit allegorischen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in diesen Sälen waltet. Wenn es sich aber um wohlthuende, reine Stimmung handelt, so wird diese in den Räumen der rafaelischen Zeit sich eher finden lassen.

Ausser diesen Wand- und Deckenverzierungen gab es schon seit Anfang der Renaissance eine Verzierung der **Fassaden**, wie sie dem schmucklustigen Jahrhundert zusagte [1].

Die Mörtelflächen zwischen den Fenstern, auch Bogenfüllungen, Friese etc. wurden, wo man es vermochte oder liebte, mit Ornamenten oder mit Geschichten bedeckt. Diess geschah theils al Fresco, theils allo Sgraffito (d. h. die Wand wurde schwarz bemalt, ein weisser Überzug darauf gelegt und dann durch theilweises Wegschaben des

[1] Für diese ganze Gattung vgl. bei Vasari die Biographien des Vincenzo da S. Geminiano, des Peruzzi, des Polidoro und Maturino, des Fra Giocondo und Liberale, des Christofano Gherardi genannt Doceno (für die ganze gemalte Decoration wichtig), des Sanmicheli, des Garofalo und anderer Lombarden, des Taddeo Zucchero, etc. — Dieser Quelle zufolge muss das Erhaltene zum Verlorenen in einem winzigen Verhältniss stehen. Die Fassadenmalerei bestimmte noch um 1550 offenbar die Physiognomie mancher Städte in wesentlichem Grade.

letztern die Zeichnung hervorgebracht). Natürlich haben alle diese
Arbeiten mehr oder weniger gelitten, auch wohl totale Erneuerungen
erduldet. Es ist eine sshwierige Frage, wie weit die architektonische
Composition auf diesen Schmuck rechnete; an der Farnesina zu Rom a
z. B., für welche bestimmte Aussagen existiren, vermisst doch das
Auge denselben nicht, obschon er verschwunden ist (mit Ausnahme
der Bogenfüllungen auf der Tiberseite im Garten, welche noch Victo-
rien, Abundantien etc. von rafaelischer Erfindung enthalten). In Rom
war das Sgraffito und das einfarbige Fresco damals sehr beliebt;
doch hat sich von Polidoro da Caravaggio und seinem Gehülfen Ma-
turino nicht viel mehr erhalten, als der Fries mit der Geschichte der b
Niobe (an dem Hause Via della maschera d'oro, N. 7), welcher als
grosse mythologische Composition eines der besten Werke der rafae-
lischen Schule ist; ausserdem Einiges an Pal. Ricci (Via Giulia). c

Ein Hauptsitz der Gattung aber wurde, wiederum wohl durch
Perin del Vaga, Genua, wo noch an der Gartenseite des Pal. Doria d
Aussenmalereien von der Hand Jenes erhalten sind [1]). Die genuesischen
Paläste, welchen bei dem vorherrschenden Engbau die kräftigere archi-
tektonische Ausladung versagt war, bedurften am ehesten eines Er-
satzes durch Malereien. Das Ornament nimmt hier nur eine unter-
geordnete Stelle ein; es sind vorherrschend ganze grosse heroische
und allegorische Figuren, selbst Geschichten, in mässiger architekto-
nischer (d. h. bloss gemalter) Einrahmung. Das Vollständigste und
Beste was mir aus der Zeit Perins selber in dieser Art vorgekommen
ist, sind die Malereien am jetzigen päpstlichen Consulat (Piazza dell' e
Agnello, N. 643); zwischen Friesen von Trophäen und andern von
Putten sieht man Heldenfiguren, Schlachten, Gefangene, mythologische
Siege etc. noch recht gut dargestellt. Auch die grau in grau gemalten
Siege des Hercules, an der Rückseite des Pal. Odero (jetzt Mari, f
von Salita del Castelletto aus sichtbar) sind von ähnlichem Werthe.
Dann folgt Pal. Imperiali (Piazza Campetto), vom Jahr 1560, mit g
seinen theils bronze- theils naturfarbenen Aussenmalereien; — Pal. h
Spinola (Str. S. Caterina, N. 13); — die Stadtseite des Gasthofes Croce

---

[1]) Den S. Georg von Carlo Mantegna, an der Stadtseite des Pal. di S. Giorgio, e
kann man kaum mehr erkennen.

a di Malta; — Pal. Spinola (Str. nuova), sehr vollständig durchgeführt, auch im Hofe. — Der Inhalt ist bisweilen speciell genuesisch; berühmte Männer und Thaten der Republik. Oft aber auch sehr allgemein, sodass man in Ermanglung anderer Gedanken z. B. mit den zwölf ersten römischen Kaisern vorlieb nahm, die in der Profankunst dieser Zeit ja ein förmliches Gegenstück zu den zwölf Aposteln bilden — der architektonisch sehr bequemen Zahl zu Liebe, in der uns nun einmal ihre Biographien bei Sueton überliefert sind. (Man hat sie im XVI. und XVII. Jahrhundert auch unzählige Male neu in Marmor dargestellt.)

Eine andere, eigenthümliche Ausbildung dieses Zweiges zeigt Florenz, wo wiederum der schon genannte Poccetti darin das Beste scheint geleistet zu haben. Schon die Frührenaissance hat hier in bloss ornamentalen Sgraffiti einiges Treffliche aufzuweisen, wie
b z. B. die Fassaden Borgo S. Croce N. 7894 und Via de' Guicciardini N. 1696 beweisen, beide wohl noch aus dem XV. Jahrhundert. In der Folge wurden phantastische Figuren, Pane, Nymphen, Medaillons in dem noch schönen beginnenden Barockstyl, auch ganze grosse historische Compositionen einfarbig an den Fassaden angebracht, wo sie zu den derben Fenstereinfassungen, Nischen mit Büsten, Wappen
c u. dgl. recht glücklich wirken. Haus via della Scala N. 4372; mehrere Paläste Ammanati's, wie Pal. Ramirez, Borgo degli Albizzi N. 440 u. s. w. (Wozu noch der grosse Palast auf Piazza S. Stefano in Pisa zu rechnen.) — Aber auch die Bemalung in Farben wurde nicht selten versucht, und hat sich verhältnissmässig besser gehalten als man denken sollte. Wir nennen nur die Fresken (nach Salviati)
d an Pal. Coppi, Via de' Benci N. 7912 und den sehr auffallenden Pal.
e del Borgo auf dem Platz vor S. Croce, dessen Malereien unter Leitung und Theilnahme des in seiner Art grossen Giov. da San Giovanni zu Stande kamen. Ihr Zweck war gleichsam, die mangelnde Raumschönheit der nordisch fensterreichen Fassade zu ersetzen. (Die
f zwei kleinern, farbig bemalten Paläste in Pisa auf dem genannten Platz sind sehr verwittert.)

Das Anmuthigste dieser Richtung ist vielleicht der Fries mit Genien in dem hübschen kleinen Hof der Camaldulenser (Via degli Alfani) a links von der Kirche, nach 1621. In der zweifarbigen Malerei tönt hier ein Echo der Robbia nach, obwohl die Formen der Putten schon manirirt sind.

Mit der völligen Ausbildung des Barockstyles (seit etwa 1630) nahm diese Art von Decoration auch in Florenz ein Ende; man scheint sie als etwas Kleinliches oder Kindisches verachtet zu haben: mit ihr zehrt die Architektur das letzte freie Zierelement auf. An ihre Stelle tritt, wo man der Decoration bedurfte, die Perspectivenmalerei, in welcher sich einst schon Baldassare Peruzzi auf seine Weise versucht hatte. Wir werden bei Anlass der spätern Epochen darauf zurückkommen.

Venedig besitzt in dieser Gattung nur noch Weniges und im Zustande fast totaler Zerstörung durch die Feuchtigkeit, aber von so grossen Meistern, dass man gerne auch die Trümmer aufsucht. So war der Fondaco de' Tedeschi am Rialto (jetzige Dogana), ein grosses b einfaches Gebäude des Fra Giocondo vom Jahr 1506, vollständig bemalt von Tizian und seinen Schülern; hie und da ist noch ein schwacher Schimmer zu erblicken. Etwas besser erhalten sind die Malereien an der Oberwand des Klosterhofes von S. Stefano, von c Giov. Ant. Pordenone, theils alttestamentliche Geschichten, theils vorzüglich schön belebte nackte Figuren (meist Kinder) und Tugenden. Dieser Rest ist vielleicht die bedeutendste Aussenmalerei der goldenen Zeit, welche überhaupt erhalten ist und wiegt alles Gleichartige in Genua weit auf.

Endlich muss Verona vor allen Städten Italiens durch Menge und Werth bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein. Eine besondere climatische Ursache oder irgend ein innerer Fehler des Mörtels hat leider bei weitem das Meiste davon zerstört und auch das Erhaltene ist nur dürftig erhalten, ungleich weniger als z. B. ähnliche Malereien in Florenz. An vielen Häusern ist nur etwa das Haupt-

bild seines religiösen Inhaltes wegen geschont und (freilich auch durch Übermalung) gerettet worden, während man die unscheinbar gewordenen Malereien der ganzen übrigen Fassade der Übertünchung Preis gab. Und doch wäre gerade das Ganze dieser Decoration unentbehrlich; mehr als irgendwo in Italien ist das Architektonische darauf berechnet, ja der Renaissancebau tritt aus keinem andern Grunde in Verona so mässig und einfach auf, als weil ihm die Malerei zur wesentlichen Ergänzung diente.

Schon zur Zeit des gothischen Styles war es in diesen Gegenden zur Gewohnheit geworden, die Wandflächen mit regelmässig, teppichartig wiederholten buntfarbigen Ornamenten zu bedecken und diese mit reichern, bewegtern Friesen und Bändern zu umziehen; das Mittelalter konnte des Bunten viel vertragen, zumal da letzteres unter der Herrschaft eines gesetzmässigen Farbensinnes stand. Zur Zeit der Renaissance dauerte ein ähnlicher Schmuck fort: nur tritt jetzt das Figürliche erst in sein volles Recht. Man begnügt sich nicht mehr mit dem einzelnen Bilde einer Madonna zwischen zwei Heiligen, sondern die ganze Fassade wird zum Gerüst für ruhige und bewegte, heilige und profane, einfarbige und vielfarbige Darstellungen.

Und zwar sind es grossentheils Arbeiten von sehr tüchtigen, selbst hie und da von grossen Künstlern. Schon im XIV. Jahrhundert schuf z. B. ein Stefano da Zevio die Fresken einer thronenden
a Madonna zwischen Heiligen und einer Geburt Christi an dem Hause N. 5303 [1]; noch ist genug davon erhalten, um die süsse Schönheit der Jungfrau, den Jubel der blumenbringenden Engel zu erkennen. Im folgenden Jahrhundert hat Andrea Mantegna selber diese Fassadenmalerei nicht verschmäht und seine besten veronesischen Nachfolger fanden daran eine ganz wesentliche Beschäftigung; bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts folgen dann die veronesischen Schüler der Venezianer. Es erhellt hieraus schon, welchen Werth diese bemalten Fassaden auch in technischem Betracht haben müssen: mehrere derselben enthalten von den bestcolorirten Fresken der damaligen Zeit.

[1] Das jetzige Telegraphenamt. — Ich bedaure, nur nach den Hausnummern citiren zu können, die in Verona wie in mehrern andern Städten Italiens auffallend und sträflich vernachlässigt, ja halbe Gassen entlang nicht mehr sichtbar sind.

Von Mantegna selbst soll Casa Borella, N. 1310, bemalt sein: die grössern Wandflächen, durch goldfarbige Pilaster mit Arabesken abgetheilt, enthalten geschichtliche Scenen, auf baulichem Hintergrunde mit blauem Himmel: ein Fries ist mit Fruchtschnüren und Putten belebt, die Räume über den Fenstern mit Medaillons, welche Halbfiguren enthalten und von Putten auf dunklem Grunde begleitet sind. — Wie hier durchgängige Farbigkeit, so herrscht dagegen an Pal. Tedeschi, N. 962 (bei S. Maria della Scala) das Bestreben, die Wirkung dem Relief zu nähern durch einfarbige Darstellung und zwar in gelb. Der Inhalt ist, wie es diese Schule ganz besonders liebte, classisch-historischer Art: die Allocution eines Kaisers. Nur die Arabesken über den Fenstern sind gelb auf blau. — (N. 835, wieder mit Malereien Mantegna's selbst, hat Verfasser dieses nicht finden können.) — Noch aus dem XV. Jahrhundert stammt auch die Bemalung des Häuschens N. 4800 mit farbigen Novellenscenen, eingefasst von farbigen Pilastern und grauen Friesen: — ebenso der Fries von N. 73 (bei Ponte della Pietra): auf violettem Grund steinfarbige Putten in allen möglichen Verrichtungen des Pizzicarol-Gewerbes darstellend. — Aus der besten Zeit, etwa bald nach 1500, sind die Malereien zweier kleinen Häuser auf Piazza delle Erbe: eines mit Mariä Krönung, zwischen festonhaltenden Putten etc.; — und ein anderes, wo das obere Bild eine biblische Scene, das untere eine Madonna zwischen Aposteln, der Zwischenfries einen von Putten begleiteten Medaillon enthält, wahrscheinlich eine der schönsten Arbeiten des Caroto. — Wie sonderbar aber bisweilen in dieser goldenen Zeit Heiliges und Profanes gemischt wurden, zeigen die Malereien eines Hauses zwischen diesem Platz und der Aquila nera, von Aliprandi und Andern: man sieht den Sündenfall nach Rafaels Bild in den Loggien, eine Madonna mit S. Antonius von Padua, weiter oben aber tanzende Bucklige, eine Bauernhochzeit und eine Wasserfahrt. — Ganz farbig, wie an den drei letztgenannten Häusern, sind auch die colossalen mythologischen Malereien des Cavalli an einem Eckhaus der Piazza delle Erbe (Casa Mazzanti), worunter sich auch eine Darstellung des Laocoon befindet. — Es ist zu bemerken, dass an all diesen Fassaden kein Versuch vorkömmt, eine perspectivisch gemalte Architektur mit scheinbar an Balustraden und Fenstern sich bewegen-

den Figuren illusionsmässig zu beleben. Hans Holbein, der dieses Ziel mehr als einmal verfolgte, muss die Anregung dazu anderswoher empfangen haben.

a Der Palazzo del consiglio, erbaut von Fra Giocondo da Verona, hat an den freien Mauerflächen nur gemalte Ornamente, diese aber durchgängig [1]).

Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts hin gewinnt die Gattung eine neue Ausdehnung und einen fast ausschliesslich mythologischen Inhalt: die einfarbige Darstellung, und zwar nach Stockwerken und Abtheilungen in den Tönen wechselnd (grün, roth, grau, violett, goldbraun etc.), beginnt entschieden vorzuherrschen. Allerdings büssten die venezianisch geschulten Maler hiebei einen ihrer besten Vortheile ein, ohne dass ein Ersatz eingetreten wäre durch jene höhere classische Auffassung, wie sie etwa in Polidoro's Niobidenfries lebt. Allein je nach der Begabung des Einzelnen kam es doch zu sehr bemerkenswerthen Schöpfungen.

Unter diesen ist vorzüglich die Bemalung zu nennen, womit Do-
b menico Brusasorci den Pal. Murari della Corte völlig bedeckte. (N. 4684, jenseits Ponte nuovo.) Die Strassenseite enthält in farbigen, die Fluss- und Rückseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie, die Geschichten der Psyche, die Centauren- und Lapithenkämpfe, die Hochzeit des Seegottes Benacus (Lago di Garda) mit einer Nymphe, Tritonenzüge etc.; von Historischem den Triumph des Paulus Aemilius und die Gestalten berühmter Veroneser. — Ausserdem gehört zum Bessern: die Bemalung von N. 1878, Opfer und Waffenweihe, von Torbido; — N. 5502, Allegorische und eine Scene aus Dante, von Farinati; — N. 5030, Casa Murari bei SS. Nazario e Celso, mit umständlichen mythologischen Malereien und farbigen Friesfiguren, von Canerio und Farinati; — N. 1579 grosse

[1]) Bei diesem Anlass nennen wir einige Häuser, an welchen nur noch die Haupt-
* bilder erhalten sind: N. 2987 auf Piazza Brà: Madonna von Monsignori; — N. 2986: Madonna von Caroto; — N. 5522 jenseits Ponte delle navi: Madonna mit Heiligen, Hauptwerk von Franc. Morone; — N. 4562: der Gekreuzigte mit Gottvater zwischen zwei Heiligen, von Bart. Montagna; — das Haus neben N. 1140 unweit Ponte nuova: treffliche Pieta mit Heiligen. Manches Gute ist dem Verfasser entgangen.

Fassade mit lauter Einfarbigem in der Art von Palazzo Murari; — N. 4195, Casa Sacchetti mit einfarbigem Fries von Battista dal Moro. a U. A. m.

Mit dem Ende des XVI. Jahrhunderts stirbt die Gattung aus. Sie theilt das auffallende Schicksal der ganzen Kunst des venezianischen Gebietes, welche es nach 1600 in keiner Weise mehr zu einer Nachblüthe brachte, wie wir sie in Bologna, Florenz, Rom und Neapel anerkennen müssen.

In Brescia war diese Fassadenmalerei einst ebenfalls sehr im Schwunge; ein bedeutender Localmaler, Lattanzio Gambara, hat sogar die beiden Häuserreihen einer Strasse (eines Theiles des jetzigen b Corso del teatro) mit fortlaufenden farbigen Darstellungen mythologischen Inhaltes versehen. (Manches von ihm ausserdem in Thorhallen, Höfen etc., z. B. N. 318.) Neuerer Umbau hat das Meiste zerstört.

Ungefähr mit dem XVI. Jahrhundert nimmt die moderne Baukunst einen neuen und höchsten Aufschwung. Die schwierigsten constructiven Probleme hatte sie bereits bewältigen gelernt; das Handwerk war im höchsten Grade ausgebildet, alle Hülfskünste zur vielfältigsten Mitwirkung erzogen, der monumentale Sinn in Bauherrn und Baumeistern vollkommen entwickelt, und zwar gleichmässig für das Profane wie für das Kirchliche.

Die Richtung, welche die Kunst nun einschlug und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts mehr oder weniger festhielt, ging durchaus auf das Einfachgrosse. Abgethan ist die spielende Zierlust des bunten XV. Jahrhunderts, die so viel Detail geschaffen hatte, das zum Eindruck des Ganzen in gar keiner Beziehung stand, sondern nur eine locale Schönheit besass; man entdeckte, dass dessen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe. (Was schon Brunellesco, San Gallo, Cronaca gewusst und sich stellenweise zu Nutze gemacht hatten.) Alle Gliederungen des Äussern, Pilaster, Simse, Fenster, Giebel werden auf einen keines-

weges trockenen und dürftigen, wohl aber einfachen Ausdruck zurückgeführt und die decorative Pracht dem Innern vorbehalten; auch hier waltet sie nicht immer und wir werden gerade einige der ausgezeichnetsten Innenbauten so einfach finden als die Aussenseiten.

Sodann lässt sich ein gewisser Fortschritt in das Organische nicht verkennen. Die Gliederungen (Pilaster, Simse u. dgl.) hatten bisher wesentlich die Function des Einrahmens versehen; ja die Frührenaissance hatte ganze Flächen und Bautheile mit vierseitigen Rahmenprofilen umzogen (Dom von Como etc.), in der Absicht, den Raum zu beleben. Jetzt erhalten jene Glieder von Neuem ihren eigentlichen, wenn auch ebenfalls nur conventionellen Werth; man sucht sie deutlicher als Stütze etc. zu charakterisiren und holt von Neuem Belehrung bei den Trümmern des Alterthums. Brunellesco hatte deren Formen nachgezeichnet, jetzt erst mass man genau ihre Verhältnisse und lernte sie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduciren, lag nicht im Geist und nicht in den Aufgaben der Zeit, man baute keine römischen Tempel und Thermen, — aber dazu fühlte man sich mächtig genug, mit Hülfe der Alten einen eben so imposanten Eindruck hervorzubringen wie sie. Die Muster waren dieselben, die schon das XV. Jahrhundert beschäftigt hatten: für freie Säulenhallen die Tempel Roms, für Wand- und Pfeilerbekleidungen die Halbsäulensysteme der Theater, die Triumphbogen, die Pilaster des Pantheons, die Wölbungen der Thermen u. s. w., wobei im Einklang mit der beginnenden Kunstarchäologie die Epochen der Blüthe und des Verfalls schon beträchtlich mehr unterschieden wurden als früher. Man latinisirte noch einmal die Bauformen, wie damals viele Literatoren es mit der Sprache versuchten, um in dem antiken Gewande die Gedanken des Jahrhunderts auszusprechen.

Der bedeutendste dieser Gedanken war hier im Grunde die neue Vertheilung der baulichen Massen: jetzt erst entwickelt sich die (schon bei Brunellesco verfrüht ausgebildete) Kunst der **Verhältnisse im Grossen**. Jener neuerwachte Sinn für die organische Bedeutung der echten antiken Formen muss sich diesem Hauptgedanken ganz dienstbar unterordnen [1]).

[1]) Auf den ersten Anschein möchte man glauben, dass die Anwendung der antiken Säulenordnungen zu bestimmten Verhältnissen genöthigt habe. Allein

Was sind nun diese Verhältnisse? Sie sollen und können ursprünglich nur der Ausdruck für die Functionen und Bestimmungen des Gebäudes sein. Allein das erste Erwachen des höhern monumentalen Baues giebt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloss das Vernünftige, sondern das Schöne und Wohlthuende. In Zeiten eines organischen Styles, wie der griechische und der nordisch-gothische waren, erledigt sich nun die Sache von selbst; eine und dieselbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Hier dagegen handelt es sich um einen secundären Styl, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt sind, so sind es auch die Verhältnisse; es genügt, wenn beide der Bestimmung des Baues einigermassen (und sei es auch nur flüchtig) entsprechen. Dieses grosse Mass von Freiheit konnte ganz besonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der grössten Begier das Ausserordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte.

Es gereicht den Bessern unter ihnen zum ewigen Ruhm, dass sie diese Stellung nicht missbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zu Tage zu fördern suchten. Dadurch, dass sie es ernst nahmen, erreichte denn auch ihre Composition nach Massen eine dauernde, classische Bedeutung, die gerade bei der grossen Freiheit doppelt schwer zu erreichen war. Etwas an sich nur Conventionelles drückt hier einen Rhythmus, einen unläugbaren künstlerischen Gehalt aus. Die Theorie, welche Stockwerke und Ordnungen messend und beurtheilend den Gebäuden nachging, umfasste gerade dieses freie Element aus guten Gründen nicht; man wird bei Serlio, Vignola und Palladio keinen Aufschluss in zusammenhängenden Worten, nur beiläufige Andeutungen finden; dagegen eine Menge Recepte für Einzelverhältnisse, zumal der Säulen.

Die constructive Ehrlichkeit und Gründlichkeit, welche noch keinen pikanten Widerspruch zwischen den Formen und den baulichen Functionen erstrebte, war ebenfalls der Reinheit und Grösse des Eindruckes

---

thatsächlich behandelte man diese Ordnungen ganz frei und gab ihnen diejenige Ausdehnung zum Ganzen, diejenigen Intervalle zu einander, welche zweckdienlich schienen.

förderlich. Bei diesem Anlass muss zugestanden werden, dass manche Bauherren an Material und Baufestigkeit zu ersparen suchten, was sie an Raumgrösse aufwandten. Vielleicht haben die beiden folgenden Jahrhunderte im Ganzen solider gebaut als das XVI., das ihnen an künstlerischem Gehalt so weit überlegen bleibt.

Erst mit dem XVI. Jahrhundert wird der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Grossräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen, jener weite Hochbau der Hallen und Kirchen, welcher schon aus technischen Gründen den Wölbungen und Kuppeln den definitiven Sieg über die Säulenkirche verschafft und auch an profanen Gebäuden die Pfeilerhalle in der Regel an die Stelle der Säulenhalle setzt. (Das XVII. Jahrhundert verfolgt diese Neuerung noch weiter, bis in die Übertreibung). — Diess hindert nicht, dass auch in kleinen Dimensionen, bei beschränktem Stoff und äusserst bescheidener Verzierung bisweilen Unvergängliches geleistet wurde. Ein mitwirkender, doch nicht bestimmender Umstand zu Gunsten des Pfeilerbaues war das Seltenwerden disponibler antiker Säulen, welches z. B. schon früher in Rom den Pintelli (Seite 194) zur Anwendung des achteckigen Pfeilers veranlasst zu haben scheint. Vollends so grosse antike Säulen, wie sie zu dem jetzigen Baumassstab gepasst haben würden, gab man nicht mehr her oder hob sie für einzelne Prachteffecte im Innern auf, für Verzierung von Pforten, Tabernakeln u. s. w. — Ausserhalb Roms blieb namentlich in Florenz der Säulenbau weit mehr in Ehren: wir werden sehen aus welchen Gründen.

Die Wahl der Formen im Grossen war jetzt noch freier als im XV. Jahrhundert. Wenn nur etwas Schönes und Bedeutendes zu Stande kam, das der Bestimmung im Ganzen entsprach, so fragte der Bauherr nach keiner Tradition; es war in dieser Beziehung ganz gleich, ob eine Kirche als Basilica, als gewölbte Ellipse, als Achteck gestaltet wurde, ob ein Palast schlossartig oder als leichter durchsichtiger Hallenbau zu Stande kam. Der moderne Geist, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt sich zwar nicht im Gegensatz gegen die Vergangenheit, aber doch wesentlich frei von ihr.

Die erste Stelle wird hier wohl dem grossen **Bramante** von **Urbino** nicht streitig gemacht werden können (geb. 1444, welches das Todesjahr Brunellesco's ist; † 1514; bekanntlich Oheim oder Verwandter Rafaels). Er hat noch den ganzen Styl des XV. Jahrhunderts in schönster Weise mit durchgemacht und in den letzten Jahrzehnden seines Lebens den Styl der neuen Zeit wesentlich geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitgreifendem Einfluss ist ihm bis auf Michelangelo keiner zu vergleichen.

Seine frühere Thätigkeit gehört der Lombardie an (Seite 199). Es ist mir nicht möglich zu entscheiden, wie vieles von den ihm dort zugeschriebenen Bauten ihm wirklich gehört; in der Umgegend von Mailand wird sein Name, wie gesagt, ein Gattungsbegriff. — Fragen wir, was er aus dieser oberitalischen Tradition mitbrachte, so ist es (im Gegensatz die Florentiner) die Vorliebe gegen den gegliederten Pfeiler, für kühnwirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln, Elemente, welche die lombardische Frührenaissance aus ihrem Backsteinbau (S. 151, 203) entwickelt hatte. Seine Grösse liegt nun darin, dass er in der spätern Zeit seines Lebens diess Alles seinem hohen Gefühl für Verhältnisse dienstbar machte.

Von den Gebäuden, welche Bramante kurz vor und unter Julius II, überhaupt in seiner spätern Lebenszeit ausführte, sind die ausserhalb Roms gelegenen dem Verfasser nicht oder nur aus Abbildungen bekannt: die Kirche von Loretto mit Ausnahme der Kuppel; die Santa a
casa in dieser Kirche; der bischöfliche Palast daselbst; S. Maria del b
Monte in Cesena; endlich S. Maria della Consolazione in **Todi**. Die c
letztere muss, nach den Stichen zu urtheilen, eines der in sich vollkommensten Gebäude Italiens sein; über vier (von innen und aussen mit zwei Pilasterstellungen bekleideten) Halbrotunden, welche die Arme eines griechischen Kreuzes bilden, erhebt sich eine hohe Kuppel (deren Cylinder ebenfalls von innen und aussen mit Pilastern versehen ist). Das Ganze durchaus ein Hochbau, beträchtlich schmaler als hoch, selbst die Lanterna ungerechnet.

Unter den römischen Bauten gilt als die frühste, vom Jahr 1504, der **Klosterhof** bei **S. M. della Pace** (links von der Vorderseite d
der Kirche, durch eine Strasse davon getrennt)[1]. Dieser kleine ver-

[1]) Ganz in der Nähe zwei gute Häuserfassaden derselben Zeit.

nachlässigte Hof ist an und für sich schon eine Revolution des ganzen bisherigen Hallenbaues. Unten Pfeiler mit Pilastern und Bogen; oben Pilasterpfeiler mit geradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine Säule unterstützt wird; — in dieser Form motivirte Bramante die Nothwendigkeit, das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Consolen (S. 177, oben) zu befreien und ihm eine monumentale Bildung zu geben, die mit dem Erdgeschoss in reinster Harmonie steht. (Baupedanten tadeln jede Säule über der Mitte eines Bogens, allein hier ist durch das bedeutende Zwischengesimse mit Attica und durch die Schmächtigkeit der Säule jedes Bedenken gehoben.)

Es folgt Bramante's einzig ganz ausgeführtes und erhaltenes Mei-
a sterwerk: die schon früher begonnene aber erst später vollendete **Cancelleria** mit Einschluss der Kirche S. Lorenzo in Damaso. Die gewaltige Fassade, welche beide Gebäude mit einander umfasst, zeigt eine ähnliche Verbindung von Rustica und Wandpilastern wie Alberti's Pal. Ruccellai in Florenz, aber ungleich grandioser und weniger spielend. Das Erdgeschoss, hoch und bedeutend, bleibt ohne Pilaster; sie beleben erst, je zwei zwischen den Fenstern, die beiden obern Stockwerke. Das stufenweise Leichterwerden ist sowohl in der Gradation der Rustica und in der Form der Fenster als auch in jener obern Reihe kleiner Fenster des obersten Stockwerkes ausgedrückt; letztern zu Gefallen hätten die Baumeister der höchsten Blüthezeit noch kein besonderes Stockwerk creirt, wie Spätere thaten. Gestalt und Profilirung der Fenster, der Gesimse [1]), sowie alles Einzelnen sind an sich schön und in reinster Harmonie mit dem Ganzen gebildet. Allerdings gewöhnt sich das Auge in Rom leicht an den starken und wirksamen Schattenschlag der Barockbauten und vermisst diesen an Bramante's mässigen Profilen; allein mit welcher Aufopferung aller Hauptlinien pflegt er erkauft und verbunden zu sein. — An den Seitenfassaden Backsteinbau statt der Rustica.

Der Hof der Cancelleria ist der letzte grossartige Säulenhof Roms. Bramante benützte dazu wahrscheinlich die Säulen der alten (fünfschiffigen oder zweistöckigen) Basilica S. Lorenzo in Damaso, die er

[1]) Von den Thüren ist die störend barocke des Palastes von Domenico Fontana, die sehr schöne der Kirche von Vignola, dem man sie kaum zutrauen würde.

abbrach. Das Mittelalter hatte sie auch nur von irgend einem antiken Gebäude genommen, und wir dürfen vermuthen, dass sie ihre jetzige, dritte Bestimmung harmonischer erfüllen als die zweite. Es sind 26 im Erdgeschoss, 26 im mittlern Stockwerk, mit leichten, weiten Bogen: das Obergeschoss wiederholt das Motiv desjenigen der Fassade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig.

Die Kirche S. Lorenzo endlich, wie sie Bramante neu baute, [a] ist trotz moderner Vermörtelung noch eines der schönsten und eigenthümlichsten Interieurs: ein grosses gewölbtes Viereck, mit Hallen trefflich detaillirter Pfeiler auf drei Seiten; hinten die Tribuna; mit fast ausschliesslichem Oberlicht durch das mächtige Halbrundfenster links; reich an malerisch beleuchteten Durchblicken verschiedener Art.

Wir wissen nicht war es Bramante's eigne Überzeugung von der abgeschlossenen Vollkommenheit seiner Fassade, oder das Verlangen des Bauherrn, was ihn bewog, das Wesentliche derselben an dem schönen Palast auf Piazza Scossacavalli zu wiederholen. (Später Pal. [b] Giraud, jetzt Torlonia benannt). Das Wichtigste aber sind die Unterschiede zwischen beiden: es wird nicht bloss ein Stück aus dem langen Horizontalbau der Cancelleria wiederholt, sondern die geringere Ausdehnung zu einer ganz neuen Wirkung benützt: das Erdgeschoss höher und strenger, die obern Geschosse niedriger, die Fenster des mittlern grösser gebildet. Das Portal auch hier neuer und schlecht [1]); der Hof ein überaus einfacher Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern.

Auf die einfachsten Elemente reducirt findet man Bramante's Palastbauart in dem zierlichen kleinen Hause eines päpstlichen Schrei- [c] bers Turinus gegenüber dem Governo vecchio. Wenn wir hier auf Bramante wenigstens rathen dürfen, so ist dagegen der ihm wirklich zugeschriebene Pal. Sora (jetzt Caserne, unweit Chiesa nuova) das [d] Werk eines Stümpers jener Zeit.

Endlich war Bramante der glückliche Meister, welcher dem vati- [e] canischen Palast seine Gestalt geben sollte. Seit Nicolaus V hatten die grössten Architekten (S. 172) Pläne gemacht; durch Un-

[1]) Die Portale der Renaissance haben vorzüglich, seit das Fahren allgemeine Sitte wurde, den breitern Barockportalen weichen mussen. In Neapel (S. 196, g) waren es von jeher breite und hohe Einfahrten.

beständigkeit, anderweitige Beschäftigung und baldigen Tod der Päpste hatte es jedoch bei einzelnen Stückbauten sein Bewenden gehabt, hauptsächlich in der Nähe von S. Peter (Appartamento Borgia, Cap. Sistina, Cap. Nicolaus V etc.); Innocenz VIII legte in beträchtlicher
a Entfernung davon das Lusthaus Belvedere an (nach der Zeichnung des Antonio Pollajuolo). Die Verbindung des letztern mit den übrigen Theilen und eine gänzliche Umbauung der letztern mit neuen Gebäuden war nun Bramante's Aufgabe. Allein nur in dem vordern dreiseiti-
b gen Hallenhof, dem Cortile di San Damaso, ist seine Anlage einigermassen vollständig ausgeführt (zum Theil durch Rafael, zum Theil lange nach seinem Tode) und erhalten. Die Aufeinanderfolge der Motive von den starken untern Pfeilern, zu den leichtern der beiden mittlern Stockwerke und zu den Säulen des obersten ist sehr schön behandelt, überdiess finden sich hier Rafaels Loggien und eine Aussicht über Rom, die nicht zu den vollständigen aber zu den schönsten gehört. Doch dieser Hof sollte bei Weitem nicht das Hauptmotiv des Gesammtbaues bilden.

Dieses war vielmehr denjenigen Bauten vorbehalten, welche den
c grossen hintern Hof und den Giardino della Pigna umgeben. Man denke sich die Querbauten der vaticanischen Bibliothek und des Braccio nuovo hinweg und an deren Stelle ungeheure doppelte Rampentreppen die aus dem tiefer gelegenen untern Hof in den genannten Giardino hinaufführen: man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in bastardmässiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, diejenige grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seines Gleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backsteinbau mit mässigem Sims- und Pilasterwerk, den Bramante theils anwandte theils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten: für das grosse Ganze war er fast vollendet schön gedacht. Er ist ferner abgeschlossen durch eine Hauptform, vor deren imposanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläste gering und unfrei erscheinen würde, so gross und reich er auch wäre[1]. Wir mei-

[1] Eine Centralform von analoger Empfindung ist es, was z. B. dem Tuilerienhof fehlt und immer fehlen wird. Kein Schmuck kann Composition und Linien im Grossen ersetzen.

nen jene colossale Nische mit Halbkuppel, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlussfronten hinzieht. Sie ist wohl factisch nur eine Schlussdecoration, allein sie könnte der feierlichste Eingang zu einem neuen Bau sein. (Die Aussennischen des alten Roms, S. 56 Anm.) Am untern Ende des Hofes entspricht ihr gewissermassen eine nur unvollständig ausgeführte Exedra.

Endlich ist die schöne flache Wendeltreppe am Belvedere [1]) nach a
Bramante's Plan ausgeführt; in der Mitte auf einem Kreise von immer acht Säulen ruhend, die von den schwerern zu den leichtern Ordnungen übergehen.

Von dem grossen Tribunal- und Verwaltungsgebäude, welches b
Julius II durch Bramante wollte ausführen lassen, sind noch Anfänge von Mauern des Erdgeschosses an mehrern Häusern der Via Giulia sichtbar. Nach der sehr derben Rustica der gewaltigen Steinblöcke zu urtheilen, hätte der Palast einen wesentlich andern Charakter als alle bisher genannten erhalten.

Was Bramante für einen Antheil an dem jetzigen Bau von S. Peter hatte, wird bei Anlass Michelangelo's zu erörtern sein. — Nur ein Kuppelbau ist in Rom nach seinem Plan ausgeführt: das runde Tem- c
pelchen, welches im Klosterhof von S. Pietro in Montorio die Stelle der Kreuzigung Petri bezeichnet; ein schlanker Rundbau, unten mit dorischem Umgang und zwölf kleinern Nischen, innen mit vier grössern und mit dorischen Pilastern; das Obergeschoss innen und aussen einfach, die Kuppel als Halbkugel; zu unterst eine Crypta. Allein die Absicht Bramante's wird erst vollständig klar, wenn man weiss, dass rings um dieses schöne Gebäude nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Porticus von viel grössern Säulen beabsichtigt war; die vier abgeschnittenen Ecken hätten dann vier Capellen gebildet. Der Meister wollte also sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefasst (für das Auge) durch Säulen und Gebälk seines Porticus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspectivischen Raffinements. — Auch das Nischenwerk ist hier von

[1]) Der eine Eingang, den man sich an den Tagen des nichtöffentlichen Besuches kann öffnen lassen, ist in der Nähe des Meleager.

ganz besonderer Bedeutung. Die runde Form (vgl. S. 303) sollte sich an diesem so kleinen Bau in den verschiedensten Graden und Absichten wiederholen und spiegeln, als Hauptrunde des Kernbaues, des Umganges, des grössern Porticus, als Kuppel, dann als Nische des Innern, des Äussern, der Porticuswand und selbst der Porticuscapellen — Alles streng zu einem Ganzen geschlossen. Das Nischenwerk der bisherigen Renaissance erscheint gegen diese systematische Aufnahme und Erweiterung altrömischen Thermen- und Palastbaues gehalten wie ein blosser befangener Versuch.

Ohne dass sich eine eigentliche Schule an Bramante angeschlossen hätte (womit es sich in der Baukunst überhaupt anders verhält als in Sculptur und Malerei), lernten doch die Meister des XVI. Jahrhunderts alle von ihm. Ganz besonders hatte er in dem Grundriss von S. Peter, den man (was Kuppelraum und Kreuzarme betrifft) vielfach änderte aber nie völlig umstiess, ein Programm grandiosen Pfeilerbaues mit Nischen aufgestellt, wonach alle Künftigen sich zu achten hatten. Die toscanische Schule, mit all ihren bisherigen Kuppeln und Gewölbekirchen, war hier durch ein neues System der Massenbelebung, ein neues Verhältniss von Nischen und Eckpilastern überflügelt: sie hatte sich noch immer stellenweise auf den Säulenbau verlassen: Bramante gab ihn im Wesentlichen auf.

Seine Pfeiler mit Pilastern, wenigstens an Aussenbauten, sind vielleicht die einfachsten, welche die Renaissance gebildet, ohne Cannelüren, mit nur sehr gedämpftem Blattwerk etc. der Capitäle: und wenn die Schönheit in der vollkommenen Harmonie des Einzelnen zum Ganzen besteht, so sind sie auch die schönsten.

Allein schon die nächsten Nachfolger begnügten sich damit nicht gerne. Sie behielten aus der frühern Renaissance die Wandsäulen, wenigstens zur Fensterbekleidung bei, auch wohl zur Wandbekleidung. Demgemäss traten dann auch die betreffenden Gesimse weit und starkschattig hervor. Man vergass zu leicht das, wovon der grosse Meister allein ein völlig klares Bewusstsein scheint gehabt zu haben: dass nämlich einem abgeleiteten, mittelbaren Styl wie dieser, sobald die Zeit der naiven Decoration vorüber ist, nur die gemessenste Strenge und

Öconomie auf die Dauer zu helfen im Stande ist, dass er dadurch allein den mangelnden Organismus würdig ersetzen kann.

Gleich derjenige, welcher Bramante am nächsten stand, Rafael, ging in seinen Palästen über dieses Mass hinaus. Sein Schönheitssinn sicherte ihn allerdings vor Klippen und Untiefen.

Von den wenigen nach seinem Entwurf ausgeführten und wirklich noch vorhandenen Gebäuden ist Pal. Vidoni in Rom (auch a Stoppani und Caffarelli genannt, bei S. Andrea della Valle) arg verbaut, sodass das Rustica-Erdgeschoss, auf dessen starken Contrast mit den gekuppelten Säulen des obern Stockwerkes Alles ankam, fast nirgends mehr die ursprünglichen Öffnungen zeigt; auch die obern Theile sind modernisirt. — Besser erhalten, aber zweifelhaft ist Pal. b Uguccioni (jetzt Fenzi) auf Piazza del Granduca in Florenz. Auch hier unten derbste Rustica und dann ein ionisches und ein korinthisches Obergeschoss mit gekuppelten Wandsäulen. (Von Andern dem Palladio zugeschrieben; die Ausführung wahrscheinlich erst lange nach Rafaels Tode). — Ganz sicher ist der herrliche Pal. Pandolfini, jetzt c Nencini, ebenda (Via S. Gallo), von Rafael entworfen, aber erst etwa ein Jahrzehnd nach seinem Tode ausgeführt und wohl nicht ohne Veränderungen, etwa an der Gartenseite. Es sind die Formen eines nur bescheidenen Gebäudes in grossen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt: Rustica-Ecken; die Fenster oben mit Säulen, unten mit Pilastern eingefasst und mit Giebeln bedeckt; über einem Fries mit grosser Inschrift ein prächtiges Hauptgesimse; nach einem bedeutenden Rusticaportal neben dem Gebäude wiederholt sich das untere Stockwerk als Altan, eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie. — Von Anbauten an römischen Kirchen ist die ganz einfache Vorhalle der Navicella und die köstliche Capella Chigi d in S. Maria del Popolo von Rafael angegeben. e

Diese ausgeführten Bauten werden von den früher (S. 173) genannten Architekturen in seinen Gemälden natürlich weit übertroffen.

Von den Werken eines andern Urbinaten, der vermuthlich zu Bramante in einiger Beziehung stand, Girolamo Genga (1476—1551) können wir nur die Namen (nach Milizia) angeben, für Die, welche

a die Romagna besuchen: ein Palast auf Monte dell' Imperiale bei Pesaro, die Kirche S. Giovanni Battista in dieser Stadt, das Zoccolantenkloster in Monte Barroccio, der bischöfliche Palast in Sinigaglia. (Die Fassade des Domes von Mantua wird eher von Giulio Romano sein.)
b Von Girolamo's Sohn Bartolommeo war einst ein Palast des Herzogs von Urbino zu Pesaro, die Kirche S. Pietro zu Mondavio vorhanden, auch eine Anzahl Gebäude auf Malta. Was von all diesen Bauten noch existirt, können wir nicht angeben.

In der zweiten Generation ist Bramante's Vaterschaft noch sehr kenntlich bei dem berühmten Giulio Romano (1492—1546), der als Baumeister eher an jenen als an Rafael anknüpft. (Wobei zu bedenken bleibt, dass wir Rafael von dieser Seite nur wenig kennen.)

Giulio's frühere Bauthätigkeit gehört Rom, die spätere Mantua
c an. Das wichtigste und älteste Werk der römischen Periode ist die Villa Madama[1]) am Abhang des Monte Mario (für Clemens VII, damals noch Cardinal Giulio de' Medici erbaut, aber nie vollendet und jetzt allmälig zur Ruine verfallend, nachdem schon längst der Garten aufgegeben worden). Das gerade Gegentheil von dem was der Durchschnittsgeschmack unserer Zeit ein freundliches Landhaus zu nennen pflegt. Kaum je zum Wohnen, eher nur zum Absteigequartier bestimmt; möglichst Weniges in möglichst grossen Formen, von einer einfachen Majestät, wie sie dem vornehmsten der Cardinäle und schon halb designirten Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl gemäss zu sein schien. Nur Eine Ordnung von Pilastern; ja in der Mitte, wo die dreibogige Halle mit den oben (S. 285. f) erwähnten Arabesken sich öffnet, nur Ein Stockwerk, über hoher, malerisch ungleich vortretender Terrasse; das Wasserbecken unten dran ehemals durch Ströme aus den Nischen belebt. Auf der Rückseite eine unvollendete Exedra mit Wandsäulen und Fenstern, ein Kreissegment bildend, wahrscheinlich bestimmt einen Altan zu tragen[2]).

d Das kleinere Casino der Villa Lante auf dem Janiculus ist gegenwärtig unzugänglich und auch durch Abbildungen nicht bekannt. —

[1]) Vasari sagt: Manche glauben, der erste Entwurf rühre von Rafael her.

[2]) In einer alten, doch verdächtigen Restauration ist die Exedra zur runden Halle erweitert, welche erst den Mittelbau des vermuthlichen Ganzen bildet (??).

Der Pal. Cicciaporci an der Via de' Banchi, nur halbvollendet und a
vernachlässigt, ist ein schöner und eigenthümlicher Versuch Giulio's, ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder, mit bescheidenem Baumaterial einen neuen und bedeutenden Eindruck hervorzubringen. — Die Reste des Pal. Maccarani auf Piazza S. Eustachio geben in b
ihrem jetzigen Zustand nur den dürftigsten Begriff von der Absicht des Künstlers. — Welchen Antheil er an der Kirche Madonna dell' c
Orto im Trastevere gehabt haben mag, ist aus der heutigen Gestalt derselben schwer zu entnehmen.

Die spätere Lebenszeit Giulio's verstrich bekanntlich in Mantua. Es ist dem Verfasser nicht vergönnt gewesen, die schönen, aber ziemlich frühen Jugendeindrücke, die ihm diese Stadt hinterlassen, zu erneuern; er muss sich damit begnügen, Giulio's Hauptwerke zu nennen. Der Palazzo del Te (abgekürzt aus Tajetto), ein grosses fürstliches d
Lusthaus, ist die bedeutendste unter den erhaltenen Anlagen dieser Art aus der goldenen Zeit, aussen fast zu ernst mit Einer dorischen Ordnung, innen mit Hof, Garten und Zubauten das vollständigste Beispiel grossartiger Profandecoration. (Vgl. S. 212. b.) Am alten Pa- e
lazzo ducale ist ein Theil von Giulio; unter seinen übrigen Palästen wird besonders sein eigenes stattliches Haus gerühmt. Von den man- f
tuanischen Kirchen gehört ihm das jetzige Innere des Domes und die g
(in der Nähe der Stadt gelegene?) Kirche S. Benedetto, eine hoch- h
bedeutende Anlage, wenn sie noch erhalten ist. (Von einem Nachfolger, Giambattista Bertano, ist 1565 die Kirche S. Barbara erbaut, i
mit einem schönen Thurm von vier Ordnungen.)

Auch der grosse Baldassare Peruzzi (1481—1536) gehört zu denjenigen, auf welche Bramante einen starken Eindruck gemacht hatte. Seine Thätigkeit theilt sich hauptsächlich zwischen Siena und Rom, und zwar mit mehrmals wechselndem Aufenthalt. In Siena werden ihm eine ganze Anzahl meist kleiner Gebäude, auch einzelne Theile solcher zugeschrieben; bedrängt und sehr bescheiden wie er war, entzog er sich auch untergeordneten Aufträgen nicht. (Seine decorativen Arbeiten S. 240, 264.) Laut Romagnoli wären von ihm die Paläste Pollini k
und Mocenni nebst dem Innern von Villa Saracini; der Arco alle due l

a porte: das Kloster der Osservanza ausserhalb der Stadt: die Kirchen S. Sebastiano und del Carmine, die Fassade von S. Marta, das Meiste an S. Giuseppe, der jetzige Innenbau der Servi (oder Concezione) und der kleine Hof hinten über S. Caterina. So vieles mir von diesen Bauten bekannt ist, sind es lauter Aufgaben, bei welchen mit sehr sparsamen Mitteln, hauptsächlich durch mässiges Vortreten backsteinerner Pfeiler und Gesimse in schönen Verhältnissen, das Mögliche geleistet ist, mehrmals mit genialer Benützung des steil abfallenden Erdreichs. Für das flüchtige Auge ist hier kein auffallender Reiz geboten: man muss die äusserste Beschränkung des Aufwandes mit erwägen, um das Verdienst des Baumeisters zu würdigen. Vielleicht b wird das in seiner Armuth so reizend schöne Höfchen bei S. Caterina, in welchem der Geist Bramante's lebt, am ehesten den Beschauer für c diese unscheinbaren Denkmäler gewinnen [1]. (In der Concezione dürfen die spitzbogigen Gewölbe der Seitenschiffe der Basilica nicht befremden; Peruzzi hatte das Gothische studirt und sogar für S. Petronio in Bologna eine Fassade dieses Styles entworfen. S. 148, a.)

In Rom hatte er bedeutenden Antheil am Bau von S. Peter (s. d unten bei Michelangelo). Sodann gehört ihm die berühmte Farnesina, die er im Auftrag des sienesischen Bankiers Agostino Chigi erbaute. Es ist unmöglich, eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Gemächern anmuthiger in zwei Stockwerken zu disponiren als hier geschehen ist. Neben der vornehm grandiosen Villa Madama erscheint diese Farnesina als das harmlos schönste Sommerhaus eines reichen Kunstfreundes. Durch die besonnenste Mässigung der architektonischen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zuthat von äussern Portiken mit Giebeln u. dgl. nur rauben könnte. Die einfachsten Pilaster fassen das obere und das untere Stockwerk gleichsam nur erklärend ein: das einzige plastische Schmuckstück, das denn auch wirkt wie es soll, ist der obere Fries. (Über die Bemalung s. S. 293, a.) Die kleinen Mittelstockwerke (Mezzaninen) sind (wie in der guten Zeit überhaupt, zumal an einem kleinen Gebäude) verhehlt: die Fenster des

* [1] In der Villa Santa Colomba, die dem Collegio Tolomei gehört, soll sich eine vorzüglich schöne Wendeltreppe von Peruzzi erhalten haben.

untern sind ganz ungescheut zwischen den Pilastercapitälen, die des obern im Fries angebracht. Die malerische Ausstattung, deren Ruhm das Bauwerk als solches in den Schatten stellt, wird unten zur Sprache kommen.

Der Raum war hier frei, Licht und Zugang von allen Seiten gegeben. Aber Peruzzi wusste, ohne Zweifel von seinen sienesischen Erfahrungen her, auch im Engen und Beschränkten gross und bedeutend zu wirken; Bedingungen solcher Art steigerten seine Kräfte, ähnlich wie ungünstige Wandflächen für Fresken diejenigen Rafaels. Eines der ersten Denkmäler Italiens bleibt in dieser Hinsicht der Pal. a
Massimi zu Rom: an einer engen, krummen Strasse, die denn allerdings die strengern Fassadenverhältnisse unanwendbar machte. Peruzzi concentrirte gleichsam die Krümmung, machte sie zum charakteristischen Motiv in Gestalt einer schönen und originellen kleinen Vorhalle, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Abschluss durch zwei Nischen diese ihre aussergewöhnliche Bestimmung ausspricht. Von ihr aus führt ein Corridor in den Hof mit Säulen und geraden Gebälken, der mit seinem kleinen Brunnen und dem Blick auf die Treppe ein wiederum einzig schönes und malerisches Ganzes ausmacht. Die Decoration, durchgängig strenger classicistisch als die oben angeführten Sachen in Siena, verräth die späteste Lebenszeit des Meisters. (Ausgeführt von Udine.)

Ebenso der kleine Palast an der Strasse, welche von Pal. Massimi gegen Pal. Farnese führt; nach den Lilien zu urtheilen, möchte b
er ebenfalls für die Farnesen gebaut sein. Die Urheberschaft Peruzzi's wird bezweifelt; jedenfalls würde ihm dieses trotz Vermauerung der Loggien und Verunzierung aller Art noch immer schöne Gebäude keine Unehre machen. Als enger Hochbau mit vielen Fenstern nähert es sich etwas den genuesischen Palästen.

Der Hof von Pal. Altemps, vorn und hinten mit reichstucchirten c
Pfeilerhallen, auf der Seite mit Pilastern, wird ebenfalls dem Peruzzi zugeschrieben. — Bei diesem Anlass ist am besten aufmerksam zu machen auf einen schönen Palast, dessen Namen und Erbauer ich d
nicht habe erfragen können, Via delle coppelle N. 35 [1]. Der beschei-

[1] Möglicher Weise vom jüngern San Gallo, der laut Vasari unweit S. Agostino einen Palast für Messer Marchionne Baldassini gebaut hat. Perin del Vaga malte darin einen Saal.

dene und elegante Pilasterhof steht etwa zwischen Giulio Romano und Peruzzi in der Mitte.

a Wenn in Bologna die grossartige Fassade des Palazzo Albergati von Peruzzi ist, so muss ihm irgend einer der bolognesischen Decoratoren das Erdgeschoss verdorben haben. Die Fenster, auf einfach derbe viereckige Einfassung berechnet, bilden mit ihrem jetzigen niedlichen Rahmen von Cannelüren, Consolen u. s. w. keinen echten Gegensatz mehr zu den gewaltigen Fenstern des Obergeschosses. Auch die Thüren und der Sims über dem Sockel sind Peruzzi's unwürdig.
b — Die Fassade des Pal. Fioresi, mit ihren dünnen Säulchen unten vor den Pfeilern, oben vor der Wand, ist bestimmt nicht von ihm entworfen, sondern eine rechte Frührenaissanceform. (Das Innere viel später, übrigens gut disponirt, besonders die Treppe.)

c Hieher ist auch am ehesten Pal. Spada einzureihen, dessen Urheber (um 1540) nicht genannt wird. Dieses eigenthümliche Gebäude muss uns ein verlorenes ähnlicher Art ersetzen, nämlich das Haus, welches Rafael nach seinem oder Bramante's Entwurf für sich selbst im Borgo unweit S. Peter erbaute. Pal. Spada erscheint nach Allem zu urtheilen, wie eine Copie davon. Es ist ein geistvoller Versuch, ein architektonisches Gefühl durch die Sculptur, durch Statuen in Nischen, und freibewegten vegetabilischen Schmuck, nämlich Fruchtschnüre von Genien getragen etc. auszudrücken. (Wenn ich nicht irre, so kam die Idee von ähnlich bemalten Fassaden, S. 293, her und ist als Übertragung dieser zu betrachten.) Am Pal. Spada ist das Erdgeschoss als ruhige Basis behandelt, aussen Rustica, innen eine schöne dorische Pfeilerhalle: erst die obern Stockwerke entwickeln aussen und innen jene plastische Pracht. Der Executant war, wie gesagt, ein Lombarde, Giulio Mazzoni [1]).

d (In der Nähe, gegen Ponte Sisto zu, zwei gute einfache Renaissancehäuser.)

e [1]) Casa Crivelli, Via S. Lucia, ist nur ein sehr geringes Specimen dieser Gattung. — S. unten, S. 316, e, die Villa Pia.

Neben Bramante, Giulio und Peruzzi erscheint der jüngere Antonio da San Gallo († 1546) als ein sehr ungleiches und vielleicht innerlich nie ganz selbständiges Talent. Dagegen wurde ihm Gunst und hohe Stellung in reichem Masse zu Theil. Seine Arbeiten zeugen immer von der goldenen Zeit, weil sie wenig Falsches und Überladenes haben: allein sie sind meist etwas nüchtern. — Die achteckige Kirche S. Maria di Loreto (auf Piazza Trajana) ist innen a
durch neuere Stucchirung, aussen durch die abgeschmackte Lanterna des Giovanni del Duca entstellt, war aber von jeher keine der edlern Renaissancekirchen. — Das Innere von S. Spirito einfach und tüchtig: b
die nahe gelegene Porta schon sehr empfindungslos. — Das Innere von c
S. Maria di Monserrato ist nach allen (auch ganz neuerlichen) Re- d
staurationen kaum mehr sein Eigenthum: der ehemals schöne kleine Hof dahinter (den der Verfasser zum letztenmal in vollem Umbau begriffen sah) war es vielleicht nie. — Dagegen ist Pal. Sacchetti (Via e
Giulia) unstreitig von ihm und sogar zu seiner eigenen Wohnung erbaut, überdiess wohl erhalten: von allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei grossen Dimensionen und einem gewissen Luxus am wenigsten Eigenthümliches hat. — Was wäre vollends aus Pal. Far- f
nese geworden, wenn nicht Michelangelo später den Bau auf seine Schultern genommen hätte? Der colossale Massstab allein hätte das Gebände nicht gerettet. Die kleinen, eng an einander gerückten Fenster stehen zu den enormen Mauermassen im allerschlechtesten Verhältniss, und ihre prätentiöse Bekleidung mit Säulen lässt diess nur noch empfindlicher bemerken. Alle Hallen und Treppen des Innern haben etwas Schweres und Gedrücktes, und eine abscheuliche Gesimsbildung. Nur die schöne dreischiffige Eingangshalle mit dem herrlich cassettirten Tonnengewölbe in der Mitte macht eine auffallende Ausnahme; der Hof aber ist von Michelangelo (auch das untere Stockwerk, so viel davon nicht einwärts schaut), der bekanntlich auch das grosse Kranzgesimse des Palastes angab. — An der Sala regia des g
Vaticans ist bloss die allgemeine Anordnung von San Gallo; die bedeutende Wirkung beruht aber wesentlich auf den Stuccaturen (S. 290 f) und auf den Wandgemälden (als Ganzes, denn im Einzelnen sind sie nicht zu rühmen). Mit der anstossenden Capella Paolina verhält es

a sich ähnlich. — Die beiden kleinen Kirchlein auf den Inseln des Bolsener Sees kenne ich nicht aus der Nähe.

Endlich werden diesem Meister eine Anzahl von Schloss- und b Festungsbauten zugeschrieben. Wenn das majestätische Hafencastell von Civita vecchia wirklich von ihm ist (man traut es gewöhnlich dem Michelangelo zu), so würde er in der Kunst, mit wenigen Formen gross zu wirken, einer der ersten gewesen sein. Er übertraf hier noch die seinem Oheim, dem ältern Antonio zugeschriebene c Veste von Cività castellana. Das Castell von Perugia kam vor seiner theilweisen Zerstörung (1849) diesen beiden im Styl nicht gleich. Die d Festungsmauern von Nepi sind wenigstens in ihrem seculären Verfall höchst malerisch; die Bauten in Castro kenne ich nicht. (Das Castell von Palo auf der Strasse nach Cività vecchia soll von Bramante sein.)

Von dem als Archäolog in zweideutigem Ruf stehenden Pirro e Ligorio (starb 1580) ist die um 1560 erbaute Villa Pia im grossen vaticanischen Garten. Mit der passenden vegetabilischen Umgebung wäre sie der schönste Nachmittagsaufenthalt den die neuere Baukunst geschaffen hat; kein Sommerhaus wie die Farnesina und Villa Madama, sondern nur ein päpstliches Gartenhaus nebst Vorpavillon, zwei kleinen getrennten Eingangshallen, kühlenden Brunnen und einem köstlich unsymmetrisch angebauten Thurm mit Loggia, Alles terrassenförmig abgestuft. Hier tritt denn auch die reiche plastische Fassadenverzierung, als scheinbarer Ausdruck ländlicher Zwanglosigkeit in ihr bestes Recht.

In Florenz hat gerade der kurze Moment der höchsten Blüthe keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen. Doch ist derselbe (abgesehen von den beiden rafaelischen Palästen) durch einen höchst ansprechenden Künstler in kleinern Bauten vertreten, durch Baccio d'Agnolo (1460—1543). Er übernahm die Palastarchitektur ungefähr da, wo sie Cronaca gelassen; das Äussere überschreitet fast nie die Formen, welche dieser am Pal. Guadagni entwickelt hatte und ist meist weniger bedeutend. In den Höfen ist das bisherige florentinische Princip mit der einfachsten Eleganz durchgeführt; selbst die reichern Säulenordnungen scheinen Baccio zu bunt und er beschränkt

sich meist auf die sog. toscanische, welcher er aber bisweilen durch eine feine Blattlage um den Echinus eine leise Zierlichkeit zu geben sucht.

Eine Ausnahme bildet zunächst die mehr plastisch durchgeführte a Fassade von Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord, bei S. Trinità). Die Ecken bedeutend als Pilaster mit Rustica behandelt, zwischen den Fenstern Nischen; über den Fenstern (als frühstes und desshalb vielverspottetes, bald mit Übertreibung nachgeahmtes Beispiel) Giebel abwechselnd rund und gradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt; bisher nur an Kirchen gebräuchlich; die Fenster noch mit besonders derb gegebenen Steinkreuzen; das schwere und rohe Gesimse angeblich auch von Baccio. — Ein anderes höchst originelles Gebäude ist der kleine Pal. Serristori auf dem Platz S. Croce; Baccio b musste hier das Recht des Überragens der obern Stockwerke, zwar nicht vorn aber auf beiden Seiten nach den Nebengassen, benützen und mit seinem classischen Detail in Einklang bringen; es ist lehrreich zu sehen, wie ihm diess gelang.

Andere Paläste sind aussen schlicht, zeigen aber den Organismus des Hofes vorzüglich fein und angenehm durchgeführt. So vor Allem Pal. Levi (Via de' Ginori N. 5146), wo die Schlusssteine der Bögen c noch Acanthusconsolen bilden. — Pal. Roselli del Turco, bei SS. Apostoli, ist für Architekten sehenswerth wegen der schönen und nachdrücklichen Gliederung der innern Räume, besonders der Treppe (Consolen, Gesimse, Steinbalken, Lunetten). Von Einzelheiten sind der stattliche eiserne Ring an der Ecke und das figurirte Kamin im vordern Saal nicht zu übersehen.

Nur unscheinbar in seinem jetzigen Zustande, aber für Architekten wichtig ist endlich ein Lusthaus, welches von Baccio für die Familie d Strozzi-Ridolfi erbaut und 1638 von Silvani vergrössert wurde. Absichtslos unregelmässig, mit Säulenhof, Nebenhof, Gartenhalle und Thurm bildet es eine für ergänzungsfähige Augen sehr reizende halbländliche Anlage. (Via Gualfonda oder Chiappino, N. 1432.)

Von Kirchen Baccio's ist mir nur das Innere von S. Giuseppe e (1519) bekannt; eine schlichte korinthische Pilasterordnung mit Gesimse umzieht die Bogeneingänge der ebenfalls ganz einfachen Capellen; am Oberbau scheint Manches verändert. — Die von Baccio

entworfene (und auf der einen Seite schon ausgeführte) Umkleidung
a der Domkuppel mit Galerie und Gesimse, die recht gut für diese Stelle gedacht war, blieb unvollendet, weil Michelangelo sagte, es sei ein Heuschreckenkäfig, dergleichen die Kinder in Italien aus Binsen flechten. — Die Zeichnung zum Fussboden des Domes wird u. a. Künstlern auch dem Baccio zugeschrieben; es ist das bedeutendste Werk dieser Art, welches aus der Blüthezeit vorhanden ist. — Der Thurm von
b S. Spirito wird nur in Florenz bewundert; derjenige von S. Miniato ist nur unvollkommen erhalten. — In S. Maria novella steckt der, wie
c man sagt schöne, Orgellettner Baccio's in dem jetzigen hölzernen verborgen.

Mehrere Gebäude, deren Urheber nicht genannt wird, zeigen eine
d grosse Ähnlichkeit mit seinem Styl. So u. a. der kleine mittlere Hof des (sonst neuern) Pal. Bacciochi (Via de' Pucci N. 6117).

e Von Baccio's Sohn Domenico rührt der stattliche Pal. Buturlin (einst Niccolini, Via de' Servi N. 6256) her; die Fassade wiederholt noch den Typus des Pal. Guadagni; innen ein schöner zwölfsäuliger Hof und darüber der Oberbau; die Formen um einen Grad kälter als in den Bauten des Vaters.

Ein Nachahmer Baccio's, dessen Thätigkeit bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts reicht, Giov. Ant. Dosio (geb. 1533), muss wegen eines vorzüglichen Gebäudes schon in dieser Reihe genannt werden:
f wegen des Pal. Larderel (Via de' Tornabuoni N. 4191), welchen man wohl nicht den schönsten Palast, allein das edelste Haus der florentinischen Architektur heissen könnte. Es ist die Vereinfachung des Pal. Bartolini, streng der Horizontale unterworfen, mit dreimaliger toscanischer Ordnung an den Fenstersäulen. — Dosio's übrige Bauten
g folgen dem Styl der Zeit, so die Capelle Gaddi in S. Maria novella (zweite d. l. Querschiffes) der Säuleneinschachtelung des Michelangelo (die tüchtigen Stuccaturen der Decke von Dosio's eigener Hand); auch die Capelle Niccolini in S. Croce hat nichts eigenthümliches;
h wohl aber der in seiner Einfachheit merkwürdig malerische Hof des Arcivescovato, welcher mit äusserst Wenigem einen bedeutenden Eindruck hervorbringt.

Sonst trägt in Florenz noch den kenntlichen Stempel der goldenen
i Zeit der Mercato nuovo des Bernardo Tasso 1547 (nicht von

Buontalenti). Edler, grossartiger und einfacher liess sich die Aufgabe für dieses Klima nicht wohl lösen, als durch diese Halle geschehen ist.

Dem Bildhauer Baccio da Montelupo wird die Kirche S. Paolino in Lucca zugeschrieben, die dem Styl nach um 1530 fällt. Innen und aussen der einfachste, sogar trockene Pilasterbau; nur die Frontwände innen mit vorgekröpften Säulen verziert. Es ist Brunellesco's Badia von Fiesole ins XVI. Jahrhundert übertragen, selbst in Betreff der Anordnung der Seitenschiffe. a

---

In Padua wurde während der ersten Jahrzehnde des XVI. Jahrhunderts die Kirche S. Giustina erbaut von Andrea Riccio, eigentlich Briosco, den wir schon als Decorator und Erzgiesser genannt haben. Nach seinem berühmten Candelaber im Santo zu urtheilen (Seite 254), würde man einen schmuckliebenden, im Detail wirkenden Baumeister der Frührenaissance in ihm erwarten, allein die Justinenkirche giebt nicht als grossartige Disposition in ungeheurem Massstab. Die Grundlage ist eine ähnliche wie in den oben (Seite 203 ff.) erwähnten Kirchen südlich vom Po, verbunden mit dem in der Nähe Venedigs unerlässlichen Vielkuppelsystem, allein die Durchführung geschieht mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind. b

Die Nebenschiffe wurden mit ungeheuern Tonnengewölben bedeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Hochkuppel oder Flachkuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen unten die Stützwände; Reihen von tiefen Capellen schliessen sich auf beiden Seiten an. Die Querarme sind rund abgeschlossen, ebenso ihre Seitenräume und die des beträchtlich verlängerten Chores, sodass das Auge überall auf Nischen trifft.

Von den Kuppeln würde die mittlere mit ihren vier kleinen Eckkuppeln genügen und wahrscheinlich auch dem Künstler genügt haben.

Die paduanische Sitte zwang ihn, noch drei andere Kuppeln rechts, links und hinten beizufügen, die er zwar etwas kleiner und weniger schlank als die mittlere bildete; gleichwohl sind sie derselben im Wege, decken sich, schneiden sich unschön und tragen zur Wirkung des Innern sehr wenig bei. Immerhin sind die Thorheiten der Baumeister des Santo nach Kräften vermieden. Eine auffallend geringe, rohe Bildung und dunkle Färbung der Pilastercapitäle, auch der Gesimse macht es nöthig, das Auge etwas an dieses Innere zu gewöhnen welches nicht nur an Grösse, sondern auch an Wohlräumigkeit eines der ersten der goldenen Zeit ist.

Aussen ist die Fassade noch nicht incrustirt. Die Seitenschiffe haben lauter einzelne Flachgiebel, den grossen Tonnengewölben des Innern entsprechend.

Seit der Mitte des Jahrhunderts wurde dann von Andrea della a Valle und Agostino Righetto der jetzige Dom zu Padua erbaut. Dass ein Entwurf von Michelangelo zu Grunde liege, ist kaum glaublich, da die Verwandtschaft mit den nahen oberitalischen Bauten viel grösser ist, als diejenige mit den seinigen; wohl aber mag man bei der Behandlung der kuppeltragenden Tonnengewölbe und ihrer Eckräume auf sein Modell von S. Peter hingeblickt haben, welches damals einen noch ganz frischen Ruhm genoss. Das Langhaus wird zuerst durch ein kürzeres Querschiff mit kleinerer Kuppel unterbrochen, dann durch ein grösseres mit einer (modernen) höhern Kuppel und runden Abschlüssen. Die Seitenschiffe sind lauter kleine Kuppelräume mit anstossenden Capellen. Die Bildung der Pilastercapitäle und Gesimse zeigen die Übelstände derjenigen von S. Giustina in noch höherm Grade.

Die Wirkung dieses Innern hängt, wie bei so vielen Kirchen, vom Schliessen und Öffnen der Vorhänge ab. Hat man die Kirche bei geschlossenen Vorhängen der Kuppelfenster und offenen der (weitherabreichenden) Chorfenster gesehen, so glaubt man in ein ganz anderes Gebäude zu treten, wenn das Verhältniss ein entgegengesetztes ist. Die Bequemlichkeit der Sacristane, welche sich mit den Vorhängen in der Kuppel nicht gerne abgeben, raubt bisweilen einem Gebäude jahrelang seine beste Bedeutung. — Die Fassade ebenfalls nackt.

Wie aus Trotz gegen den venezianischen Engbau sind diese Kirchen in colossalem Massstab angelegt. Mässiger verfuhr in dem zur Provinçialstadt gewordenen Padua der Profanbau, welcher sich hier in den ersten Jahrzehnden des XVI. Jahrhunderts hauptsächlich an den Namen des Veronesers Giov. Maria Falconetto (1458—1534) knüpft. Was er am Pal. del Capitaniato gebaut hat, möchte sich a etwa in Betreff der Fassade gegen den Signorenplatz auf die mittlere Pforte mit dem Uhrthurm, in Betreff derjenigen gegen den Domplatz (jetziges Leihhaus) auf das obere Stockwerk über der (mittelalterlichen) Bogenhalle beschränken; beides keine Bauten von höherm Belang. Sodann gehören ihm mehrere Stadtthore: P. S. Giovanni, P. Savonarola etc. b Das erstgenannte (1528) ahmt, aussen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern, die Form eines einfachen antiken Triumphbogens nach, selbst in der Anordnung der Fenster [1]). Die Kirche delle c Grazie, welche ihm zugeschrieben wird (unmöglich mit Recht) ist ein geringer Barockbau; die kleine Musikhalle, die er gebaut haben soll, la Rotonda genannt, habe ich nicht erfragen können [2]).

Weit das Schönste, was Falconetto hinterlassen hat, findet sich am Palast Giustiniani, ehemals Cornaro, beim Santo, N. 3950. Der Hof dieses von Aussen unscheinbaren Gebäudes wird von zwei im rechten Winkel stehenden Gartenhäusern begränzt (datirt 1523), d die noch im äussersten Verfall jenen unzerstörbaren Charakter der Lustgebäude des goldenen Zeitalters an sich tragen. Das eine mit Wandsäulen, das andere mit Pilastern in zwei Stockwerken; jenes einen obern und einen untern Saal, dieses ein köstliches achteckiges Gemach mit Nischen, ein paar Nebenräume, und oben eine offene Loggia enthaltend; die Räume grossentheils voll der herrlichsten Malereien und Arabesken (S. 288, e). Der Geist des wahren Otium cum dignitate, der in diesen Räumen lebt, wird freilich heutzutage so selten, dass ein volles Verständniss des Gebäudes eine gewisse Anstrengung er-

[1]) Die übrigen Thore von Padua sind etwas früher, z. B. Porta S. Croce und a Porta Livia von 1517; Porta Portello soll von Gugl. Bergamasco sein.

[2]) Einen wunderlichen Rundbau — breiter Umgang mit Nischen um ein ganz ee schmales Kuppelchen auf acht Säulen — findet man allerdings in Gestalt der Kirche S. Maria del Toresino; noch aus dem XVI. Jahrhundert mit Ausnahme der Fassade.

fordert. Unser Geschlecht sucht in seinen derartigen Zierbauten nicht
den Genuss, sondern die Abspannung oder die Zerstreuung, daher ist
ihm entweder das Formloseste oder auch das Bunteste willkommen.

Das Vorbild Falconetto's hielt in Padua noch einige Zeit die
a bessere Architektur aufrecht. Der obere Hof im Pal. del Podestà und
mehrere einfache Privatpaläste geben hievon Zeugniss. Auch der
b vierte Klosterhof bei S. Giustina, dessen Bogenpfeiler unten mit ioni-
schen, oben mit korinthischen Halbsäulen bekleidet sind, ist ein gutes
Gebäude. (Es soll sich unter den Höfen dieses Klosters einer von
Pietro Lombardo befinden, was kaum auf einen von den fünfen passen
kann, welche ich gesehen habe, ausgenommen etwa auf den zweiten,
c noch halb mittelalterlichen. Sonst sind mir nur die einfachen Renais-
sancehöfe beim Seminar bekannt.)

In **Verona** ist die Blüthezeit der Baukunst repräsentirt durch
Michele Sanmicheli (1484—1559), welcher seine wesentlichen
Anregungen schon frühe in Rom fand und auch seine ersten Gebäude
d im Kirchenstaat ausführte. (Dom von Montefiascone; S. Domenico (?)
in Orvieto; auch Privatgebäude an beiden Orten.) Später wurde ihm
hauptsächlich als Festungsbaumeister Ruhm und reichliche Beschäf-
tigung zu Theil, doch blieb ihm nicht nur Zeit und Anlass für Pracht-
bauten übrig, sondern er durfte auch den Festungsbau selbst mit einer
Majestät der Ausführung behandeln, welche nur selten wieder so ge-
stattet und noch seltener wieder erreicht worden ist.

Im Dienst seines Souverains, der Republik Venedig, vergrösserte
und verbesserte er fast alle Befestigungen, welche dieselbe nah und
e fern (bis Cypern) besass. Bei Venedig selbst gehört ihm die Forti-
fication des Lido; in Verona die wichtigsten Basteien und Thore.
Der militärische Werth seiner Neuerungen wird sehr hoch angeschla-
gen; wir haben es nur mit dem Styl seiner Thore zu thun. — Von
unfertigen Römerbauten, wie zum Beispiel das Amphitheater von Ve-
rona, abstrahirte er (vielleicht von allen Architekten zuerst?) die Be-
fugniss, nicht bloss Flächen, sondern auch Gliederungen (Säulen, Wand-
säulen, Pilaster etc.) mit Rustica zu bekleiden; sein Zweck war, den
ernsten, trotzigen Charakter des Festungsbaues mit der Schönheit des

dorischen Säulensystems und seiner Verhältnisse zu verbinden. Allerdings entstanden Zwitterformen, indem die regelrecht gebildeten Gebälke und Capitäle zu dem roh gelassenen Übrigen nie passen können, allein Sanmicheli war der Künstler dazu, dieses vergessen zu machen. Porta nuova zeigt sowohl an den beiden Fronten als (und hauptsäch- a
lich) in der Durchfahrt mit deren Seitenhallen eine imposante Anwendung seines Princips ohne alles Schwere und Plumpe, in vortrefflichen Verhältnissen. Porta Stuppa (oder Palio), schon lange zugemauert, b
eine quer über den Weg gestellte Halle von fünf Bogen mit (nicht ganz richtig erneuerter) Attica, wirkt durch Einheit des Motives in diesen gewaltigen Dimensionen noch grossartiger. (Man bemerkt, wie Sanmicheli durch sehr schlanke Bildung seiner dorischen Halbsäulen die rohe Bossirung derselben wieder aufzuwägen suchte.) Porta c
S. Zeno, anspruchsloser, ist ebenfalls von ihm: Porta S. Giorgio da- d
gegen (1525) der unbedeutende Bau eines weniger Entschlossenen.

Von dieser einseitigen Beschäftigung her behielt Sanmicheli (und nach ihm fast die ganze spätere veronesiche Architektur) eine Vorliebe für das Derbe auch an den Erdgeschossen der Paläste. Er behandelte sie mit lauter Rustica, ohne sich doch entschliessen zu können, ihnen in diesem Fall den entschiedenen Charakter eines blossen Sockelgeschosses zu geben, wie Palladio nachmals und wie z. B. Rafael und Giulio Romano schon um dieselbe Zeit thaten. Gleichwohl wirken diese Gebäude immer sehr bedeutend durch die mächtige Behandlung des Obergeschosses mit seinen wenigen und grossen Theilen und der ernsten Pracht seiner Ausführung.

Das frühste dieser Gebäude in Verona möchte Pal. Bevilacqua e
sein; oben mit spiralförmig cannelirten Säulen, zwischen welchen abwechselnd grosse triumphbogenartige und kleinere Fenster mit Oberluken sich öffnen. — Pal. Canossa; aussen einfacher; das ganze Erd- f
geschoss eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof nach Art der römischen Schule hinausblickt, dessen Hintergrund die herrliche Landschaft jenseits der Etsch bildet. (Das kleine Mittelstockwerk oder Mezzanin gehört aussen noch zum untern Rusticageschoss; im Hof bildet es schon ein nicht glückliches besonderes Glied.) — Es folgt der einfach herrliche Pal. Pompei; hier gab Sanmicheli die untere g
Ordnung auf und verlieh dem Erdgeschoss schon mehr den Charakter

eines blossen Unterbaues; die obere dorische Ordnung fasst fünf grosse Fensterbogen (über welchen Masken) ein; der Hof ist nicht bedeutend.
a Pal. Verzi, auf Piazza Brà N. 2989, der einfachste. — Die alte Gran-
b Guardia auf demselben Platz ist nicht von Sanmicheli, sondern von seinem Verwandten Domenico Cortoni: die beiden Stockwerke stehen in keinem guten Verhältniss zu einander.

c In Venedig ist von Sanmicheli der Pal. Grimani (jetzige Post), welcher in der grossartigen Eintheilung der Fassade über alles Mass venezianischer (auch Sansovinischer) Raumbehandlung hinausgeht, dabei gleichwohl auch den Eindruck des Phantastisch-Festlichen erreicht, welchen die Baukunst am Canal grande verlangt. Im Erdgeschoss emancipirt sich der Meister von seiner continentalen Derbheit, und vollends die untere Halle ist wohl die einzige wahrhaft würdige in
d ganz Venedig. — Auch Pal. Corner-Mocenigo, auf Campo S. Polo ist sein Werk. Ebenso Pal. Soranzo in Castelfranco (zwischen Padua und Treviso), wenn er noch vorhanden ist.

Von einzelnen Portalen in Verona werden die beiden auf dem Sig-
e norenplatz, an der Polizei und am Tribunalgebäude, ihm beigelegt.

f Von seinen Kirchenbauten ist dem Verfasser die berühmte Ma-
g donna di Campagna wegen ihrer Entfernung, die Rundcapelle bei S. Bernardino wegen Verwendung der Kirche zum Kriegsmagazin un-
h zugänglich geblieben. — An S. Giorgio in Braida soll nach Einigen bloss der Thurm, nach Andern der Kuppelraum oder gar das Ganze von Sanmicheli sein: einschiffig und ohne Querbau, gleichwohl aber von reicher und bedeutender Gliederung des Innern. (Vortretende Pfeiler mit Halbsäulen: im Cylinder der Kuppel ein Kreis von 20
i Pilastern; der Chor etwas enger, mit rundem Abschluss.) An S. Maria in Organo (Seite 225, d) ist die unvollendete Fassade nach seinem Entwurf gebaut (1592).

Nur mit einigem Widerstreben reihe ich hier den grossen Baumeistern der Blüthezeit auch den Florentiner Jacopo Sansovino an. (Geb. 1479, † 1570; er hiess Tatti, erhielt aber jenen Beinamen von dem grossen Andrea Contucci-Sansovino, dessen vertrauter Schüler in der Sculptur er war.) Alle Andern in dieser Reihe haben ihre Bauwerke frei und

grossartig nach einer innern Nothwendigkeit zu gestalten gewusst; Jacopo dagegen, der mitten unter den erhabensten Bauten von Rom und Florenz die erste Hälfte seines Lebens zugebracht hatte, bequemt sich in der Folge als bauliches Factotum von Venedig zu allen Spielereien und Liebhabereien der dortigen Frührenaissance und hilft dieselben verewigen. Es muss ihm bei grossen Gaben des Geistes und Herzens doch am wahren Stolz gefehlt haben, der lieber eine glänzende Bestellung ausschlägt, als sie gegen besseres Wissen durchführt.

In Rom ist von ihm das Innere von S. Marcello am Corso und a der Pal. Niccolini an der Via de' Banchi angegeben: ersteres immer b eines der bessern unter den kleinern Interieurs dieses Styles. — In Venedig bekam er eine Menge von Aufträgen und genoss bis an seinen Tod eine künstlerische Stellung parallel mit seinem Altersgenossen Tizian. — Unter seinen Kirchen ist wohl die beste S. Giorgio c de' Greci (1550); einschiffig mit Tonnengewölbe (das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird), aussen ein schlanker Hochbau von zwei Ordnungen, zu welchen vorn noch eine Art von Oberbau als dritte kommt. In der Behandlung des Ganzen erkennt man leicht die Überlegenheit des an die Rechnung im Grossen gewöhnten Florentiners; allein derselbe lässt sich doch herbei zu der venezianischen Behandlung des Pilasters (mit Rahmenprofil) und zu einer überaus kleinlichen Verzierung jener obersten Ordnung der Fassade, dergleichen ihm in Rom nicht durchgegangen wäre. — Gleichzeitig baute er (1551) die Fassade der nahen Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, in dem- d selben schreinerhaften Geist, wie die meisten Scuole von Venedig.

Das Innere von S. Francesco della Vigna (1534) ist ein wahrer e Rückschritt ins Oberitalienische, wenn man S. Marcello in Rom (1519) damit vergleicht. Nüchterne Pilaster; tiefe Seitencapellen, aus welchen das meiste Licht kömmt. — An S. Martino (1540) sieht man, dass f Sansovino bei geringern Mitteln seine Tüchtigkeit wieder fand; er hat einem quadratischen flachgedeckten Raum durch glückliche Eintheilung der Wände in niedrigere und höhere Capellen Bedeutung zu geben gewusst. (Aussen fehlt die Incrustation). — Wiederum von geringerer Anlage: S. Giuliano (1555.) — Die Fassade von S. Sebastiano g ist aber doch hoffentlich nicht von ihm: so tief kann er nicht gefallen h

a sein. In Padua kann S. Francesco von ihm nur umgebaut, nicht erbaut sein.

b Die Loggia unten am Marcusthurm (1540), ehemals der Warteraum für die Procuratoren, welche während der Sitzungen des grossen Rathes die Wache zu befehligen hatten, ist im Grunde mehr eine plastische Decoration als ein Gebäude. Dass die Attica viel zu hoch ist, würde man weniger empfinden, wenn die vorgekröpften Gebälke die beabsichtigten Statuen erhalten hätten.

c Von Sansovins Palästen ist offenbar der frühste Pal. Corner della Ca grande (am Canal gr. rechts); man könnte sagen, es sei sein letztes Gebäude von römisch-modernem Gefühl der Verhältnisse; unten Rustica, die beiden obern Stockwerke mit Bogen zwischen Doppel-d säulen (1532). — Wenige Jahre später (1536) begann er die Biblioteca an der Piazzetta [1]), welche man wohl als das prächtigste profane Gebäude Italiens bezeichnen darf. Hier zuerst erfuhren die Venezianer, welche Fortschritte das übrige Italien seit den letzten Jahrzehnden in der Ergründung und Neuanwendung der echten römischen Säulenordnungen gemacht hatte; alle bisherige venezianische Renaissance war eine Nachfolge des Alterthums auf blosses Hörensagen hin neben diesem einzigen Werke. Von dem römischen Pilasterbau mit Halbsäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht bloss das Allgemeine abstrahirt, sondern die sicherste Künstlerhand hatte diese Formen mit der gediegensten plastischen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, dass Venedig sich an der grandios energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, an dem derben Schattenschlag der Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheuern Reichthum des Figürlichen kaum satt sehen konnte. Allein das Gebäude ist seinem innersten Wesen nach eben nicht mehr als eine prächtige Decoration, wie die Venezianer sie gerade haben wollten. Mit dem Programm, eine Bibliothek auf diesen Raum zu bauen, hätte sich etwas Bedeutenderes, durch Verhältnisse und Eintheilung Sprechendes componiren lassen. Man braucht nicht einmal an Bramante, nur z. B. an Peruzzi zu den-

[1]) Jetzt theilweise Palazzo reale.

ken, ja nur an Palladio's Basilica zu Vicenza. Immerhin ist es eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendste.

Die Bewunderung war denn auch so gross, dass später (1584) Scamozzi zum Bau seiner „neuen Procurazien", welche von der a
Biblioteca aus den Marcusplatz entlang gehen, geradezu das Motiv dieser letztern wiederholte. Zum Unglück aber bedurfte sein Bau eines dritten Stockwerkes, welches er aus eigener Macht hinzu componirte. Kein Zeitgenosse hätte etwas viel Besseres hingesetzt; aber man durfte auf Sansovins Halle überhaupt nichts setzen, da ihr decorativer Sinn mit den beiden Stockwerken vollkommen abgeschlossen ist. — Die zweite Fortsetzung, auf der Seite gegenüber S. Marco, (zum Theil an der Stelle der demolirten Kirche S. Geminiano) ist in ihrer jetzigen Gestalt aus der Zeit Napoleons. (Von Soli, der indess nicht ganz dafür verantwortlich ist.) — Als das anerkannte Prachtstück von Venedig übte der Bau Sansovins eine dauernde Herrschaft über die Phantasie der Spätern aus. Es ist nicht schwer, denselben, mit einem Erdgeschoss von facettirter Rustica vermehrt, wieder zu erkennen, z. B. in der reichen und mächtigen Fassade von Pal. Pesaro am Canal grande b
(schief gegenüber von Ca Doro), erbaut von Longhena (um 1650); ebenso in dem Pal. Rezzonico desselben Architekten, mit einem Erd- c
geschoss von Rustica mit Säulen. Schon Scamozzi hatte in den etwas öden Formen seines Pal. Contarini dagli Scrigni eine Art von Repro- d
duction versucht. (Beide letztgenannten Paläste am Canal grande links nicht weit von Pal. Foscari.)

Selbst an Kirchen kehrt jene für unübertrefflich gehaltene Anordnung von Wandsäulen und Fenstersäulen in zwei Stockwerken noch ganz spät wieder. So an S. Maria Zobenigo, 1680 von Sardi er- e
baut, der sein Vorbild an erstickendem Reichthum zu übertreffen wusste. (Die Wandsäulen verdoppelt; die Piedestale oben mit Seeschlachten, unten mit Festungsplänen in Relief bedeckt.)

Die übrigen Paläste Sansovin's sind wenig mehr als Umkleidungen der venezianischen Renaissance mit seinen strengern Formen. So Pal. f
Manin, unweit vom Rialto, u. a. m.

a Die Fabbriche nuove wurden schon erwähnt (S. 221, c). An der Zecca, einem seiner spätern Gebäude, hat Sansovino durch Rusticahalbsäulen an allen Fenstern seiner zwei obern Stockwerke einen Eindruck des Ernstes hervorgebracht, der mit der Biblioteca zu contrastiren bestimmt ist. Der Hof ist vielleicht bedeutender als die Fassade;
b wie der schöne Hof der Universität zu Padua (1552, eine doppelte Halle mit geraden Gebälken) verräth er noch die frühern, festländischen Inspirationen des Meisters.

Von seinen unmittelbaren Schülern hat Alessandro Vittoria
c an dem einfachen Pal. Balbi (Canal grande, links, bei Pal. Foscari) am meisten Takt und Geschmack bewiesen. — Als Gegenstück zu der Zecca, d. h. als ernstere Coulisse zum Dogenpalast, wie es die Zecca für die Biblioteca ist, erbaute später Giovanni da Ponte
d (1512—1597) die Carceri. Ob die berühmte Seufzerbrücke, ebenfalls von ihm ist, weiss ich nicht anzugeben: einstweilen pflegt man ihm,
e vielleicht nur seinem Namen zu Ehren, die berühmte Brücke Rialto zuzuschreiben. (Abgesehen von dem mechanischen Verdienst, das wir nicht beurtheilen können, ist es ein hässlicher und phantasieloser Bau. Ein neuerer Sammler scheint den wahren Autor, einen gewissen Andrea Boldù, ausgemittelt zu haben.)

f An der schönsten modernen Kirche Venedigs, S. Salvatore, hat Sansovino nur die Ausführung leiten helfen: entworfen ist sie von Giorgio Spavento unter Theilnahme des Tullio Lombardo, vollendet schon 1534, mit Ausnahme der beträchtlich spätern Fassade. Hier trägt das in S. Marco halbunbewusst, an S. Fantino bewusster ausgesprochene Princip seine reifste Frucht: drei flache Kuppeln hintereinander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume, von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben bedeckt sind. So entsteht eine schöne, einfach reiche Perspective, die das Gebäude grösser scheinen lässt, als es ist. Allerdings trägt hiezu auch die Farblosigkeit und das einfache Detail, sowie die glückliche Vertheilung des Lichtes bei. (Welche letztere man doch erst einer spätern Durchbrechung der anfangs dunkeln Kuppeln verdanken soll.)

An das Ende dieser Reihe gehört der grosse Michelangelo Buonarroti (1474—1563); seine bauliche Wirksamkeit begann erst verhältnissmässig spät, als seine bedeutendern Zeitgenossen schon ihre Systeme ausgebildet hatten, und sie bezieht sich als Vorbild mehr auf das jüngere Geschlecht, welches dann über ihm selbst die Alten vergass.

Michelangelo hat sich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämonisch gewaltige Formenbehandlung in der Sculptur und Malerei brachte die Bauherren darauf, von ihm auch Rath, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erste Auftrag (1514 durch Leo X) war eine Fassade für S. Lorenzo in Florenz: sein Plan a wurde allen andern, auch demjenigen Rafaels, vorgezogen. Man bewahrt eine Skizze desselben noch im Palazzo Buonarroti, den er selbst viele Jahre bewohnte und den sein Neffe, der als Dichter bekannte Michelangelo Buonarroti der jüngere zu einem Museum für das Andenken des Oheims eingerichtet hat. (Via Ghibellina N. 7588, sichtbar Donnerstags.) Der untere Theil der Fassade wäre mit grandios zwischen Säulenstellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden; in Betreff des obern, dem Mittelschiff entsprechenden, lässt die Zeichnung Zweifel zu; die Vermittlung zwischen beiden, die von andern Baumeistern in grossen Voluten gesucht wurde, sollte hier bloss durch colossale Statuen geschehen. — Beträchtlich später, jedenfalls erst unter Clemens VII, kam wenigstens die Bekleidung der Innenseite der b Fassade zu Stande, wobei der Gang zu Vorzeigung von Reliquien das Hauptmotiv lieferte; Michelangelo hatte die Einsicht, der Gliederung der Kirche Brunellesco's sich anzuschliessen, sodass er nicht für die (übrigens glücklichen) Verhältnisse dieses Säulen- und Pilasterbaues verantwortlich ist.

Ganz frei gestaltend treffen wir ihn erst in der berühmten Grab- c capelle der Mediceer (sog. Sagrestia nuova) am rechten Querschiff derselben Kirche. Keinem Künstler ist je freiere Hand gelassen worden; man kann kaum entscheiden, ob er die Capelle für seine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Capelle meisselte (um 1529). Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Princip brunelleschischer Sacristeien auf das Geistvollste erweitert und erhöht darstellt. Es ist nicht bloss die reinere und vollständigere

Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den ganzen Fortschritt des XVI. Jahrhunderts im Verhältniss zum XV. klar macht, sondern vor Allem ein höheres Gefühl der Verhältnisse. Man übersieht daneben einzelne schon überaus bedenkliche Füllformen, z. B. die Nischen über den Thüren u. dgl.; man rechtfertigt die Schrägpfosten der obern Fenster vielleicht sogar durch altetruskische Vorbilder und die Ausfüllung der beiden Grabnischen mit einer spielenden Architektur durch den Vortheil, dass die Figuren um so viel grösser scheinen. Der Contrast des dunkeln Steinwerkes mit dem geweissten Mauerwerk kommt wohl überhaupt nicht auf Michelangelo's Rechnung [1]).

Seine wahre Grösse liegt hier wie überall in den Verhältnissen, die er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten copirt, sondern aus eigener Machtfülle erschafft, wie sie der Gegenstand gestattet. Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nicht der constructive Organismus, sondern das grosse Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien, von obern und untern, mittlern und flankirenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im Grossen rechnende Componist. Vom Detail verlangt er nichts als eine scharfe, wirksame Bildung. Die Folge war, dass dasselbe unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte und später allen Bravour-Architekten für die gröbsten Missformen zur Entschuldigung dienen konnte.

Noch im Auftrag Clemens VII begann Michelangelo im anstossen-
a den Kloster die Biblioteca laurenziana. Die Vorhalle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerst dem Sinn aller Einzelformen absichtlich Hohn gesprochen wurde. Zwischen einwärts vortretenden Mauermassen mit barocken (blinden) Fenstern stehen je zwei Säulen dicht an einander wie in engen Wandschränken; darunter gewaltige Consolen; das obere Stockwerk ist unvollendet. Die berühmte Treppe, von Vasari nach einer Zeichnung Michelangelo's hineingebaut, sollte monumental aussehen und doch jenen Wandorganismus nicht stören, daher ihre Isolirung; dem unbeschadet dürfte sie

[1]) Eine Zeitlang waren bedeutende Theile der Capelle in der That bemalt und stucchirt, und zwar von der Hand des Giovanni da Udine.

etwas weniger halsbrechend gefährlich sein. — Das Ganze hat wohl einen bestimmten Sinn, der sich deutlicher aussprechen würde bei vollendetem Oberbau. Der Künstler hat mit allen, auch den verwerflichsten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen gesucht; wir wissen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus: Ammanati stellte Säulen in enge Wand- a
nischen an der Fassade der Jesuitenkirche S. Giovannino; Giov. da Bologna an den Wänden seiner eigenen Gruftcapelle hinten in der b
Annunziata u. s. w.

Das Gebäude der Laurenziana selbst ist wieder baulich einfach c
und würdig, und wenn hier das Detail der Verzierung wirklich, wie man annimmt, von Michelangelo angegeben ist, so besass er im Kleinen den feinsten Schönheitssinn, den er im Grossen der Bizarrerie aufopferte. Die holzgeschnitzte Decke, deren edles und reiches Verzierungsmotiv sich in der Zeichnung des Backsteinbodens wiederholt, soll „nach seiner Idee“ von Tasso und Caroto, das einfach classische Stuhlwerk von Ciapino und del Cinque, die bloss zweifarbigen lichten Arabesken der Fenster, wie oben bemerkt, von Giov. da Udine ausgeführt sein. Die Thür, eines der ersten Beispiele perspectivischen Scheinreichthums durch Verdoppelung der Glieder, ist erweislich von Michelangelo.

Seine römische Thätigkeit ging zum Theil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden. (Entwurf zu einem Palast für Julius III an der Ripetta, fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini, welche sämmtlich nicht mehr vorgefunden wurden, als im vorigen Jahrhundert die jetzige Fassade, von Galilei, zur Ausführung kam. U. a. m.) Doch sind ausser dem Bau von S. Peter, den er erst nach 1546 übernahm, einige Bauten von ihm ausgeführt vorhanden, welche die Grösse und Richtung seines Geistes gerade an sehr verschiedenen Aufgaben darthun.

Von ihm ist zunächst am Pal. Farnese das bewunderswürdige d
grosse Hauptgesimse (dessen Wirkung er vorher durch hölzerne Modelle erprobte) und die beiden untern Stockwerke des Hofes. Diese imposantesten Palasthallen Rom's sind, wie ohne Mühe zu erkennen ist, den beiden untern Ordnungen des Marcellustheaters fast genau nachgebildet, nur dass die Metopen mit Waffen und der ionische Fries

mit Fruchtschnüren und Masken ausgefüllt wurden. Nirgends mehr hat sich Michelangelo so völlig dem Alterthum angeschlossen; hier lag die Genialität darin, sich unterzuordnen. (Die hässlichen Doppelgesimse in den Hallen kommen wohl noch auf Sangallo's Rechnung S. 315, f.) Das oberste Stockwerk des Hofes scheint von Giacomo della Porta hinzugefügt. Als dieser die Loggia an der Hinterseite des Palastes zu bauen hatte, wusste er keinen andern Rath, als das grandiose Motiv von Michelangelo's Hofe nach aussen zu wiederholen, und er that wohl daran, nur hätte er das Gesimse mit den anstossenden Stücken des grossen Gesimses nicht so vermitteln dürfen. — Die grandiose Absicht, den Blick aus dem Hofe zu einem architektonischen Durchblick bis an die Longara zu erweitern, blieb ohne Folge.

a Aus den letzten Lebensjahren Michelangelo's rührt sodann Porta Pia her. (Der Oberbau erst neuerlich und wohl nicht genau nach seiner Absicht vollendet.) Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Caprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, dieser starkschattige Thorgiebel u. s. w. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem grossen, wenn auch verirrten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Nothwendigkeit scheint.

b Der Umbau der Diocletiansthermen zur Kirche S. Maria degli Angeli ist durch einen neuen Umbau des vorigen Jahrhunderts unkenntlich geworden. Erhalten blieb jedoch in dem dazu gehörenden Carthäuserkloster der einfache hundertsäulige Gartenhof, dessen mittlere Cypressen sogar von Michelangelo gepflanzt sein sollen. Die für den Orden traditionelle Anlage findet sich, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, mehrfach wieder, aber dann mit reichem Detail, das zu der Gesammtwirkung gar keine Beziehung hat. (Aufgemalte
c Ornamente am Gartenhof der Certosa bei Florenz, plastische an dem
d von S. Martino in Neapel.) Hier ist nur gegeben, was zum Ganzen beiträgt.

Auch die jetzige Anordnung und zum Theil auch die Gestalt der capitolinischen Bauten rührt von Michelangelo her. So wie sie sind, entsprechen sie gewiss nicht seinem ursprünglichen Gedanken,

sondern sind in Ermanglung eines Bessern allmälig unter schwankender Benützung seiner Entwürfe zu Stande gekommen. Er selbst legte schon 1536 die beiden Flachtreppen an, deren vordere mit den Balustraden zu beiden Seiten und oben an der Terrasse so wesentlich für die Wirkung des Ganzen ist. Im Jahr 1538 erhielt unter seiner Leitung die Reiterstatue Marc Aurels ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage. Wahrscheinlich gehört ihm auch der Entwurf zum jetzigen Senatorenpalast, und gewiss dessen herrlich angelegte Doppeltreppe, welche mit dem Brunnen und den beiden Flussgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet und für die Treppe der Laurenziana reichlich entschädigt. Zu den beiden Seitenpalästen, die erst ein Jahrhundert später (derjenige des Museums zuletzt) im Detail nach dem Geschmack dieser Zeit ausgeführt wurden, lag ein Plan von ihm vor: sie sind zu originell gedacht, zu richtig im Verhältniss zum Senatorenpalast, als dass man die Idee einem Andern beimessen möchte. Für alles Einzelne aber, namentlich für das hässliche Mittelfenster des einen, ist derselbe Giovanni del Duca verantwortlich, welcher auf Sangallo's Kirche an Piazza Trajana die barocke Laterne setzte. Auch die schräge Richtung auf den Senatorenpalast zu, wurde am ehesten wohl von Michelangelo angegeben. Die beiden hintern Hallen über den Treppen nach Araceli und dem tarpeischen Berge hin sind von Vignola entworfen.

a b c d

Eine theilweise Benützung von Michelangelo's Ideen trat bei vielen Gebäuden ein; manches wird auch nur sagenhaft mit seinem grossen Namen in Verbindung gebracht. So soll z. B. die Sapienza in Rom, welche theils von Giac. della Porta, theils erst gegen 1650 erbaut wurde, auf einem Entwurf Michelangelo's beruhen und wenn man die grandiose Wirkung des Pfeilerhofes (ohne den Oberbau) und der hintern Fronte in Betracht zieht, so gewinnt die Behauptung Glauben. — Porta del popolo ist viel zu zahm für Michelangelo, zumal an der Aussenseite. — In S. Maria maggiore ist der zweite Anbau von der Hauptfronte kommend links (Cap. Sforza) von Giac. della Porta oder Tiberio Calcagni nach einem willkürlich veränderten Plan Michelangelo's ausgeführt.

e f g

Ausserhalb Rom's wird bei Anlass der Madonna di Carignano in Genua, einem notorischen Bau des Alessi, nur eine Nachahmung des

ursprünglichen Plans von S. Peter, und zwar eine trefflich modificirte, zuzugeben sein. — Wie weit beim Dom von Padua Michelangelo's Angaben befolgt wurden, vgl. S. 320, a. — Die ihm zugeschriebene a Decke des Laterans steht so weit unter derjenigen der Laurenziana, dass eine andere Angabe, wonach sie von Giac. della Porta entworfen ist, ungleich mehr Glauben verdient.

Erst als Greis erhielt Michelangelo durch Paul III den Auftrag b zur Vollendung der S. Peterskirche, von welcher hier im Zusammenhang die Rede sein muss. Ohne auf die Geschichte des Baues im Einzelnen, auf den Wechsel der Entwürfe näher einzugehen, beschränken wir uns auf dasjenige, was wirklich ausgeführt und noch vorhanden ist.

Bramante hatte das Gebäude 1506 angefangen, mit der Absicht ein griechisches, gleicharmiges Kreuz mit grosser mittlerer Kuppel zu errichten. Ihm gehört die Abrundung der Kreuzarme zu Tribunen, die er (S. 303) in der Lombardie gelernt und später auch an der Madonna della Consolazione zu Todi in Anwendung gebracht hatte. Schon in verschiedenen Gestalten ist uns diess griechische Kreuz mit abgerundeten Armen begegnet, z. B. (S. 204, c) an der Steccata in Parma (1521); es galt seit Bramante ohne Frage als die vollkommenste Kirchenform, sodass z. B. Leo X unter den Plänen für S. Giovanni de' Fiorentini demjenigen des Jacopo Sansovino (s. dessen Leben bei Vasari) den Vorzug gab, weil er diese Gestalt hatte. — Die Theorie wird über diese Grundform sich immer in verschiedene Ansichten spalten; sicher aber würde dieselbe, nach Bramante's Plan ausgeführt — vier Halbrunde mit quadratisch vortretenden Ecken — an sich eine grosse Wirkung machen, zumal wenn man den Bau in des grossen Meisters Weise organisirt denkt. (Dazu zwei Seitenthürme und eine sechssäulige Vorhalle.)

Von Rafaels neuem Entwurf ist nichts Ausgeführtes vorhanden. — Von Baldassare Peruzzi stammt die Flankirung der Kuppel mit vier kleinen Kuppeln (wovon später nur die beiden vordern ausgeführt wurden). Die Combination mehrerer Kuppeln ist eine venezianische, aus dem Orient übernommene Idee; die Renaissance fühlte

indess, dass die Kuppeln einander nicht gleich oder ähnlich (wie an S. Marco in Venedig und am Santo in Padua) sondern einander subordinirt sein müssten (wie diess Andrea Riccio 1521 an der prächtigen Justinenkirche zu Padua zuerst und zaghaft durchführte). Aber auch so modificirt ist der Gedanke wohl kein glücklicher; die grosse Form einer Hauptkuppel müsste möglichst einfach und deutlich mit ihrem quadratischen Unterbau contrastiren; will man die vier Ecken des letztern noch besonders hervorheben, so sind vier Thürme, wie sie Galeazzo Alessi an der Kirche Carignano zu Genua auf den vier Eckräumen (einstweilen auf zweien) anbrachte, das Richtigere und weniger störende. Allerdings gewinnt die scheinbare Grösse der Hauptkuppel durch Zuthat kleinerer Trabanten von einer analogen und dabei reichen Form, allein diess sind keine architektonischen Principien.

Nach der Zwischenherrschaft des jüngern San Gallo trat Michelangelo ein. Es bedurfte seines ganzen schon gewonnenen Ruhmes und seiner Verzichtung auf jeden Lohn, um seinem Entwurf den Sieg zu sichern. Eine der Frescoansichten des damaligen Roms in der vaticanischen Bibliothek stellt den Bau ungefähr so dar, wie Er ihn haben wollte: ein gleicharmiges Kreuz, dessen vorderer Arm in der Mitte der Fassade eine nur viersäulige, aber in riesigem Massstab gedachte Vorhalle aufweist. Die Kuppel hätte diesen vordern Arm des Kreuzes ebenso völlig beherrscht, als die gleich langen drei übrigen Arme. — Von dem jetzt vorhandenen Gebäude hat Michelangelo zunächst die Aussenseiten der hintern Theile des Unterbaues mit Pilastern und Attica zu verantworten. Sie sind eine bizarre, willkürliche Hülle, die Bramante's Entwurf schmerzlich bedauern lässt; die vier Ecken zwischen den halbrund heraustretenden Tribunen sind durch schräge Wände abgestumpft; die Fenster zeigen eine Bildung, die an Caprice mit der Porta Pia wetteifert[1]). Viel gemässigter verfuhr Michelangelo im Innern, dessen Organismus (Pilaster, Nischen, Gesimse, auch wohl die Angabe des Gewölbes) wenigstens soweit ihm angehört, als nicht späterer zumal farbiger Schmuck einen neuen

[1]) Milizia sucht wenigstens die Verantwortung wegen der Attica auf Carlo Maderna zu schieben.

Sinn hineingebracht hat. (Wem das sehr bizarre Nischenwerk in den drei Tribunen zur Last fällt, weiss ich nicht anzugeben; die Stuccaturen ihrer Halbkuppeln sind erst aus dem vorigen Jahrhundert.) Das hier ausgesprochene System ist es, welches einen so ungeheuern Einfluss auf den Innenbau der ganzen katholischen Welt ausgeübt hat und als Kanon in tausend Variationen nachgeahmt wurde. Als einfaches Gerüst ist diese Bekleidung grossartig gedacht; das Vor- und Zurücktreten des Gesimses ist verhältnissmässig sparsam gehandhabt, sodass dem letztern seine herrschende Wirkung bleibt; die Pilaster sind ebenfalls noch einfach; erst die Nachahmer wollten durch Vervielfältigung der Glieder die Wirkung überbieten. Die Cassettirung der grossen Tonnengewölbe, zwar erst beträchtlich später, aber doch wohl nach der Absicht des grossen Meisters ausgeführt, ist in ihrer Art classisch zu nennen und unbedenklich als das beste Detail der ganzen Kirche zu betrachten, während die Einzelbildung der Pilaster und Gesimse doch nur von mittlerm Werthe ist.

Die **Kuppel** Michelangelo's, an Form und Höhe derjenigen der frühern Baupläne gewaltig überlegen, bietet vielleicht von aussen die schönste und erhabenste Umrisslinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat. Hier zuerst ist der Cylinder in colossaler Grösse zum Ausdruck tragender Kräfte (in Gestalt der gekuppelten Säulen mit vorgekröpftem Gebälk) erhoben: über das Wie? wird man wohl streiten, aber schwerlich innerhalb dieses Styles eine andere Lösung angeben können. (Was an Ste. Geneviève in Paris möglich war, der offene Säulengang ringsum, war bei den viel grössern Verhältnissen von S. Peter unmöglich und wäre constructiv jedenfalls werthlos.) Endlich ist die überhöhte Schale mit der Lanterna im Gedanken wohl abhängig vom Florentiner Dom, aber in der Ausführung und in den Verhältnissen unvergleichlich viel schöner, erstere schon durch die Rundung.

Ins Innere fallen durch die grossen Fenster des Cylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Cylinders und der Schale sind auf das Glücklichste organisirt durch Pilaster, Attica und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmässig unterordnen. Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler sammt ihren Statuen hinwegdenkt

und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reducirt, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuch erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum Theil so ungeheuern Curven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt (wie ich glaube) jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen liesse. (Das Innere grosser gothischer Kathedralen giebt den entgegengesetzten Eindruck eines unaufhaltsam raschen „Aufwärts!" — der ebenfalls unvergleichlich ist in seiner Art.)

Die nächsten Seitenräume und Eckcapellen sind wohl in der Anlage nach Michelangelo's Entwurf gebaut, aber ihr ganzer Schmuck, sowohl die Marmorbekleidung der Pfeiler und Wände als die Mosaiken und Statuen sind spätern Ursprunges und die Farbenwirkung ist gewiss eine ganz andere als die, welche er beabsichtigte.

Doch im Grossen wich erst Carlo Maderna, auf Geheiss Pauls V (seit 1605), von dem Plane Michelangelo's ab; durch den Weiterbau des vordern Armes wurde das Kreuz wieder ein lateinisches und die Kirche auch nach der Längendimension die grösste der Welt. Unter dem Einfluss der damaligen Bauprincipien wurde das Mittelschiff möglichst weit und gross bei einer doch im Verhältniss nur mässigen Länge; Maderna's Pfeiler stehen beträchtlich weiter auseinander als die der hintern, ältern Theile. Dafür wurden die Nebenschiffe nur klein, und zwar in ovale Kuppelräume getheilt, an welche sich Capellen, d. h. ziemlich flache Nischen anschliessen. Im dritten Buche des Serlio sieht man, welche ganz andere Bedeutung Rafael in seinem Plan eines lateinischen Kreuzes diesen Partien im Verhältniss zu dem ungleich schmälern Mittelschiff zugedacht hatte. In Maderna's Bau verhindert überdiess die beträchtliche Breite der Pfeiler den reichern Einblick in die Nebenschiffe, sodass diese für die Wirkung im Grossen kaum in Betracht kommen. — Aussen ging der vordere Anblick der Kuppel für jeden nahen Gesichtspunkt verloren, und es musste eine neue Fassade componirt werden, diessmal als breite Fronte, indem die Rücksicht auf die drei übrigen abgerundeten Arme des Kreuzes wegfiel. Von aller Beziehung zur Kuppel und zum Rest

des Baues überhaupt abgelöst, fiel sie aus wie sie zu Anfang des XVII. Jahrhunderts ausfallen musste, als ungeheure Decoration, deren Theile auf alle Weise vor- und rückwärts, aus- und einwärts treten ohne Grund und Ursache. Selbst mit Anschluss an dasjenige Motiv, welches Michelangelo an den übrigen Aussenseiten der Kirche durchgeführt, hätte sich etwas viel Grossartigeres machen lassen. Aber derselbe Maderna schuf auch das Innere der Vorhalle, welches eine der schönsten modernen Bauten in ganz Rom ist. Die vorgeschriebene Einfachheit in Gliederung und Farbe lässt die Wirkung der Verhältnisse ungestört.

Nach Maderna's Tode kam der noch junge Bernini über das Gebäude (1629). Von den Glockenthürmen, welche an beiden Enden der Fassade (wo das Auge sie nicht verlangt) prangen sollten, baute er einen und musste ihn wieder abtragen. Beträchtlich später, schon als Greis (1667) legte er die berühmten Colonnaden an, bei Weitem das Beste was er überhaupt gebaut hat. Die Bildung des dorischen Details ist nicht nur einfach, was sie bei der hundertmaligen Wiederholung der Formen durchaus sein musste, sondern kalt; allein fast gar nicht barock. (Die Säulen der äussern Curven sind dicker als die der innern.) Was die Gesammtanlage betrifft, so ist vor allem Maderna seinem Nachfolger den grössten Dank schuldig: Bernini hat das Mögliche gethan, um die Fassade zu heben und gross scheinen zu lassen. Diess geschah namentlich durch die Annäherung der beiden nächsten Hallenenden, über welche sie so weit emporragt, während zugleich das Auge über das (in der That ziemlich starke) Ansteigen des Platzes getäuscht und damit in der Meinung erhalten wird, sie stehe beinahe auf demselben Plan mit den Colonnaden. Träten die Hallenenden weiter auseinander als die Fassade breit ist, so würde jene Vergleichung wegfallen. In dem elliptischen Grundplan der Colonnaden selbst liegt wiederum eine Scheinvergrösserung, indem das Auge ihn eher für rund hält, ihm also eine Tiefe zutraut, die er nicht hat. — Die Stelle ist richtig gewählt; wenn S. Peter ein Atrium haben sollte, von welchem aus die Kuppel sichtbar war, so musste dasselbe in einige Entfernung zu liegen kommen, selbst ohne die mitbestimmende Rücksicht auf den schon vorhandenen Vorbau des vaticanischen Palastes. —

Ausserdem drückte Bernini auch dem Innern durch die von ihm hineingesetzten plastischen Werke (und mittelbar durch die Nachahmungen seiner Schüler und Nachfolger) ganz entschieden seinen Stempel auf. Leider blieb es dabei nicht; er bekleidete die Pfeiler der Seitenschiffe mit jenen Engeln, welche Papstbüsten, Tiaren etc. tragen, mit jenen pamfilischen Tauben u. s. w. auf buntem Marmorgrund; er war es auch, welcher die vier Kuppelpfeiler mit jenen kläglichen Nischen und Loggien versah, welche diesen wichtigsten Theilen des Gebäudes Einfachheit und Nachdruck rauben. Die vier Statuen mussten entweder wegbleiben oder gigantisch gross (und dann in anderm Styl!) gebildet werden; gegenwärtig sind sie viel kleiner als die drüber an den Zwickeln der Kuppel angebrachten Evangelisten in Mosaik.

Es ist eine alte Klage, dass S. Peter innen kleiner aussehe, als es wirklich ist. Ich weiss nicht, ob Jemand, der ohne diess Vorurtheil zum erstenmal hineintritt, die Kirche nicht doch ungeheuer gross finden würde; jedenfalls hängt viel von der Beleuchtung und von der Menschenzahl ab. Am Ostermorgen weiss Jeder, dass er sich im grössten Binnenraum der Welt befindet. Auch in der Abenddämmerung wachsen die Dimensionen, nicht nur weil (wie überall) das Einzelne verschwindet, sondern weil Farben und Vergoldung erbleichen, welche bei Tage die betreffenden Flächen dem Auge nähern und damit kleiner scheinen machen. Was davon noch unter dem Einfluss Michelangelo's zu Stande kam (wenn auch erst lange nach seinem Tode), nämlich die Mosaicirung der Kuppel und die Cassettirung der Tonnengewölbe, lässt sich architektonisch wohl völlig rechtfertigen; grell wirkt erst Bernini's Incrustation und naturalistisch die Kuppelmosaiken der Nebenräume, welche indess für die Wirkung des Ganzen nicht in Betracht kommen. Entschieden verkleinernd für das ganze Gebäude erscheint dann der Effekt des entsetzlichen Tabernakels und der Cathedra Petri, beides Arbeiten des Bernini. Hier allein wird das Auge zu einer falschen Rechnung beinahe genöthigt (S. 80). Die Weihbeckenengel, von welchen man gewöhnlich spricht, täuschen nicht lange und nicht stark genug, um den Eindruck des Ganzen mit zu bestimmen.

Keine kunstgeschichtliche Eintheilung hält nach Jahr und Datum vollkommen Stich und bei den langelebenden Architekten des XVI. Jahrhunderts ist eine schärfere Stylabgrenzung nach Epochen vollends misslich. Doch wird man in denjenigen Bauten, welche etwa zwischen 1540 und 1580 fallen, einen vom Frühern abweichenden Charakter nicht verkennen. Es ist die Zeit der grossen Theoretiker, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi; ihre Absicht ist wohl ganz die ihrer Vorgänger: das Alterthum zu reproduciren, allein ihre Mittel sind andere. Die Ausdrucksweise erscheint einerseits schärfer: vortretende Halbsäulen- und Säulensysteme statt der früher herrschenden Pilaster und Wandbänder; demgemäss eine derbe Bildung der Fenster und Portale; auch im Innern namentlich der Kirchen eine stärkere Bekleidung mit den classischen Einzelformen, während früher das Gerüst des Baues wie es war eher nur auf irgend eine harmonische Weise decorirt wurde. Von einer andern Seite ist diese selbe Ausdrucksweise um einen beträchtlichen Grad kälter; statt des reichen Details der Frührenaissance, statt des einfach harmonischen Details der Blüthezeit finden wir hier ein zwar noch verhältnissmässig reines, aber schon kaltes und gleichgültiges Detail. Vom Ende des XVI. Jahrhunderts an beginnt dann der Barockstyl, welcher das Detail misshandelt, weglässt oder vervielfacht, je nachdem es zu willkürlichen Effekten verwerthet wird.

Die Zeit von 1540—1580 ist im Vergleich mit der frühern mehr die des rechnenden, combinirenden Verstandes, gleichwohl aber voll Geist und Originalität. Sie rechnet sehr im Grossen, und wer etwas in ihren Werken finden will, muss ihren Gesammtcompositionen und Dispositionen nachgehen und die Säulenordnungen für das nehmen, was sie hier sind: für eine conventionelle Bekleidungsweise. Auch ohne sie können die Umrisse und Verhältnisse des Ganzen Seele und Bedeutung haben. — Die Gesinnung der Bauherren, welche jetzt mehr als je zuvor auf das Grossräumige ging und dieser Rücksicht jede andere nachsetzte, stand in völligem Einklang mit der Richtung der Architekten.

Die Bauten Michelangelo's, der mit der goldenen Zeit begann und durch seine spätere Willkür schon den ganzen Barockstyl einleitete und zu rechtfertigen schien, wurden bereits aufgezählt. Von den zunächst zu nennenden Baumeistern waren mehrere seine unmittelbaren Schüler und Executanten, andere seine Anhänger, alle mehr oder weniger von ihm berührt. Man darf sie darob bewundern, dass sie seine Extravaganzen noch nicht mehr im Sinne eigener Willkür ausbeuteten.

An ihrer Spitze steht Giacomo Barozzi von **Vignola** (1507—1573), dessen Handbuch der Säulenordnungen (Trattato degli ordini) die Architektur der letzten zwei Jahrhunderte völlig beherrscht hat und noch jetzt stellenweise einen grossen Einfluss ausübt, nachdem seit hundert Jahren die echten griechischen Ordnungen bekannt und abgebildet sind. Als ausübender Künstler begann er mit einigen Bauten in Bologna: ausser den oben (S. 208, e) genannten Banchi wird eine Casa Bocchi und in dem nahen Minerbio ein Palazzo Isolani genannt, über dessen Vorhandensein ich keine Kunde habe. — Sein frühster Colossalbau, der Pal. Farnese in Piacenza, ist interessant als eines der ersten Gebäude, in welchen durchaus kein herrschendes Einzelmotiv vorkömmt, sondern nur die Verhältnisse sprechen, und zwar beim einfachsten Detail, das überdiess nur stellenweise wirklich ausgeführt ist. Die Abstufung der Stockwerke ist der (allerdings nicht genügende) Gehalt des ungeheuern Gebäudes, welches übrigens nicht zur Hälfte vollendet und jetzt eine Caserne ist. a b

In Rom hatte er grossen Antheil an der prächtigen Villa, welche Papst Julius III (1550—1555) an der Via Flaminia baute und die noch jetzt als **Vigna di Papa Giulio** benannt wird. Wer die Urheber und Erfinder der einzelnen Motive dieses ehemals grossen Ganzen sind, lässt sich nicht mehr ausmitteln; Vasari, der an mehrern Stellen (in den Biographien des Taddeo Zucchero zweimal und in der Übersicht seiner eigenen Werke) davon spricht, schreibt die Hauptideen dem baulustigen Papste zu, sich selber aber die Redaction derselben; diese habe Michelangelo durchgesehen und verbessert, Vignola aber bloss ausgeführt: ausschliesslich von ihm (Vasari) sei der Entwurf zu dem Brunnen unten (d. h. im hintern Hof), welchen dann Vignola und Ammanati ausführten. Abgesehen von seinen Urhebern c

interessirt uns das Gebäude in ähnlichem Sinne wie Ligorio's Villa Pia (S. 316, e), als letzte Villa der Renaissance. An Reiz und Anmuth kommt es der Farnesina, an Würde der Villa Madama, an Vollständigkeit der Ausführung [1]) und Erhaltung dem Palazzo del Te allerdings bei Weitem nicht gleich; man glaubt die schwankenden und zum Theil kleinlichen Einfälle des Bauherrn noch jetzt zu erkennen, doch bleibt das Ganze sehr sehenswerth. An der Strasse selbst (10 Minuten vor Porta del Popolo) beginnt die Anlage mit einem nicht grossen aber grossartig gedachten, übrigens unvollendeten Palast, in dessen Fenstereintheilung und Säulenloggia sich am ehesten Vignola's Erfindung verräth. Von hier führt ein Seitenweg rechts zwischen den Gartenmauern zur eigentlichen Villa hinan, deren Fassade ein schlechtes Gemisch abwechselnder Bauentschlüsse ist; auch die Gemächer im Innern verdienen höchstens wegen der Fresken der Zuccheri einen Blick. Gegen den Hof bildet das Gebäude eine halbrunde Säulenhalle; dann folgen rechts und links stuccoverzierte Hofwände und hinten eine offene (jetzt mit Glasthüren verschlossene) Säulenhalle, durch welche man in den hintern Brunnenhof sah [2]). Dieser enthält in zwei Stockwerken Nischen und Grotten und in seiner Mitte eine halbrunde Vertiefung mit Brunnenwerken, zu welcher Treppen hinabführen. Zur Ergänzung des Eindruckes gehört der Schatten aussenstehender Bäume (und die Bekanntschaft mit dem Charakter Julius III wie ihn Ranke schildert).

Von Vignola allein ist (oder war?) alles Architektonische an den
a Orti Farnesiani auf dem Palatin: Portal, Grotten, Rampentreppen, Brunnen und oberer Doppelpavillon in glücklich gedachter perspectivischer Folge. Blieben die Trümmer ihrem natürlichen Verfall überlassen, so hätten sie ihre bestimmte Ruinenschönheit; leider kommt moderne absichtliche Zerstörung hinzu. Die wenige noch erhaltene Decoration zeigt, dass die Renaissance vorüber ist, dass der mehr auf Gesammteffekte ausgehende Styl die Oberhand erhalten hat. (Die

[1]) Die sehr ausgedehnten Gartenanlagen mögen während des kurzen Pontificates blosse Anfänge, ja blosse Entwürfe geblieben sein. Der betreffende Grund und Boden ist längst anders vertheilt.

[2]) Derselbe wird auf Nachfrage bei den dort casernirten Carabinieri geöffnet.

Rustica soll hier das Ländliche ausdrücken.) — [illegible] Porta del Popolo, a wenigstens die Aussenseite, dem Vignola mit grösserm Recht als dem Michelangelo zugeschrieben wird, bleibe dahingestellt. — Bei Weitem das Wichtigste, was von Vignola vorhanden, ist das grosse ebenfalls farnesische Schloss Caprarola, dreissig Miglien von Rom, aussen b fünfeckig, innen mit rundem Hof, alle Gemächer mit historischen Fresken ausgemalt von den Zuccheri. Ehemals ein Wallfahrtsort für alle Künstler und Kunstfreunde, jetzt kaum je von Solchen besucht, die ihr Leben in Rom zubringen. Auch der Verfasser hat das Gebäude auf der Strasse von Rom nach Viterbo aus weiter Ferne ansehen müssen.

Von Vignola's Kirchenbauten ist das kleine Oratorium S. Andrea c an der Strasse nach Pontemolle die bekannteste: quadratischer Unterbau mit Pilastern, runder Oberbau mit niedriger Kuppel. Als landschaftlicher Gegenstand seit der Geburtstunde der modernen Landschaft überaus beliebt, hätte das kleine Gebäude selbst die Kritik eines Milizia entwaffnen dürfen. — Die Kirche Madonna degli Angeli d in der Ebene unterhalb Assisi zeigt noch den grossartigen Grundriss Vignola's, Gewölbe und Kuppel aber sind neuer. — Endlich ist der Gesù in Rom (1568) ein höchst einflussreiches Gebäude geworden; e hier zuerst war möglichste Höhe und Weite eines gewölbten Hauptschiffes und Beschränkung der Nebenschiffe auf abgeschlossene Capellen in derjenigen Art und Weise durchgeführt, welche nachher der ganze Barockstyl adoptirte. Frühere einschiffige Kirchen mit Capellenreihen, deren wir eine Menge angeführt haben, gewähren im Verhältniss den Capellen eine viel grössere Tiefe und dafür dem Hauptschiff eine geringere Breite. Die nächste bedeutende Wirkung äusserte der Gesù auf Maderna's schon erwähnten Ausbau von S. Peter (Seite 337).

Giorgio Vasari (1572—1574), unschätzbar als Kunstschriftsteller, vielseitig und gewandt wie irgend ein Künstler seiner Zeit, scheint sich am Meisten in der Malerei zugetraut zu haben. Unser Urtheil und unser Gefühl sind aber seinen Gemälden fast durchgängig abhold, während von seinen Gebäuden wenigstens zweie zu den besten seiner Zeit gehören.

a Von der Vigna di Papa Giulio war eben die Rede. Wir übergehen auch die Gebäude am Platz der Stephansritter in Pisa: den unbedeutenden Palast und die in auffallend unangenehmen Verhältnissen erbaute Kirche, sowie den von Vasari grossentheils erneuten b Innenbau des Pal. vecchio in Florenz; er selber spricht mehr als genug von den Treppen und besonders von dem grossen Saal, dessen beide Schmalseiten allerdings perspectivisch treffliche Abschlüsse sind. c Die ganze Tüchtigkeit des Meisters zeigt erst das Gebäude der Uffizien, nach seinem Entwurf 1560 von ihm selbst begonnen, von Parigi, Buontalenti u. A. vollendet. Zur richtigen Beurtheilung ist es wesentlich zu wissen, dass schon vorhandene Mauern benützt werden mussten, dass der Verkehr zwischen Piazza del Granduca und dem Arno nicht gehemmt werden durfte und dass die „Uffizj", d. h. Bureaux, die verschiedensten Bestimmungen hatten (Verwaltung, Kassen, Tribunale, Archive), also kein Motiv zu einer mehr geschlossenen, centralen Composition gegeben war. Das Erdgeschoss bildet eine der schönsten Hallen von Italien; in Harmonie mit allen übrigen Formen des Baues gab ihr Vasari ein gerades Gebälk und sparte die Bogen für die hintere Verbindungshalle, wo sie denn auch ihre imposante Wirkung thun. Beim Organismus der obern Stockwerke ist zu erwägen, dass es sich nicht um einen fürstlichen Palast, sondern um einen engen, hohen Nutzbau mit sehr bestimmten Zwecken handelte. Auch bei der Anlage der Treppen, welche noch ziemlich steil sind, war Vasari nicht frei; doch that er das Mögliche, um auch hier und in den Vestibulen schöne Räume zu schaffen. Einzelne Barockformen an Thürgiebeln etc. fallen vielleicht nicht ihm zur Last.

Endlich ein origineller, höchstens an Venezianisches (Seite 328, f) d erinnernder Kirchenbau Vasari's: Die Abbadia de' Cassinensi zu Arezzo, aussen roh gelassen, wie leider so viele zumal toscanische Kirchen; innen ein Tonnengewölbe der Länge nach, durchkreuzt von zwei Querschiffen ebenfalls mit Tonnengewölben; über den Kreuzungen niedrige Kuppeln (deren eine in der Folge von dem bekannten Meister der Perspective, dem Jesuiten Pozzo, mit der täuschenden Innensicht einer Hochkuppel ausgemalt worden ist); die vier niedrigern Nebenräume, welche so entstehen, sind durch Säulenstellungen gegen das Hauptschiff geöffnet, die in der Mitte einen Bogen tragen;

ihre Wölbung bildet jedesmal eine kleine Flachkuppel. Die Abwesenheit jeglicher Decoration lässt diesem graziösen Bau seine volle, ungestörte Wirkung.

Die Vorliebe für den Säulenbau, welche sich in diesen Werken gegenüber dem römischen Pfeilerbau behauptet, ist auch später in Florenz heimisch geblieben. Die nächsten Gründe sind: das grosse und stets verehrte Beispiel Brunellesco's, der Besitz einer geeigneten Steinart (Pietra serena), besonders aber die Bescheidenheit in dem florentinischen Palastbau zur Zeit der mediceischen Grossherzoge. Auch die reichsten Geschlechter in Florenz dürfen nicht auftreten, wie z. B. päpstliche Nepotenfamilien in Rom.

Den florentinischen Privatpalästen giebt in dieser Zeit **Bartolommeo Ammanati** (1511—1586) einen neuen und mehr hausartigen Charakter; im Innern bleibt der Säulenhof der Frührenaissance, nur mit freudloserem Detail: die Fassaden, mit energisch barocken Fenster- und Thüreinfassungen und Rustica-Ecken, sind zum Theil auf Bemalung mit Arabesken und Historien (vgl. Seite 294) berechnet.
Beispiele: Pal. Ramirez und Pal. Vitali, beide in Borgo degli Albizzi a
zu Florenz u. s. w. Ammanati ist allerdings berühmter durch einen
der grössten Pfeilerhöfe, denjenigen des Pal. Pitti, dessen drei Reihen b
von Bogen auf Pfeilern mit Rusticahalbsäulen der drei Ordnungen
bekleidet sind, ein in Formen und Verhältnissen hässliches Gebäude;
— sein Pfeilerhof mit einfachen Pilastern im Collegio romano zu Rom c
zeigt, dass er sich in ähnlichen Aufgaben ein anderes Mal glücklicher
zu bewegen wusste. — Rom besitzt auch Ammanati's beste Fassade, d
die des Pal. Ruspoli (Caffè nuovo), an welcher nur die Höhe des
Erdgeschosses (sammt Kellergeschoss) getadelt wird. (Die einst berühmte Treppe von parischem Marmor, hinten rechts, ist viel später, vom jüngern Martino Lunghi erbaut.) — Von Ammanati's Klosterhöfen
in Florenz hat der zweite bei S. Spirito, auf Säulen mit origineller e
Abwechslung von Bogen und geraden Gebälken, den Vorzug vor dem
öden hintern Pfeilerhof bei den Camaldulensern (agli Angeli) etc. f
Allein dieses und die nüchterne Jesuitenkirche S. Giovannino und so g
vieles Andere darf man vergessen über Ammanati's reinstem Meister-

a werk: der Dreieinigkeitsbrücke. Die edle, für das Auge über-
aus wohlthuende Spannung der drei Bogen, welche mit dem denkbar
angemessensten Detail bekleidet sind, soll nach Ansicht derer, welche
den Arno kennen, zugleich die technisch zweckmässigste sein.

Eine ganze tüchtige Generation von Architekten schloss sich an
die beiden genannten an und hielt die schlimmern Excesse des Ba-
rockstyls längere Zeit von Florenz ferne. Giov. Antonio Dosio
(geb. 1533) wurde bereits erwähnt (Seite 318). — Von dem Bildhauer
b Giov. da Bologna (1524—1608) ist die S. Antoninscapelle in S. Marco
(links), eingeleitet durch zwei einfache Bogen auf Säulenstellungen,
eine der besten Bauten dieser Art (vgl. S. 290, d). — Bern. Buonta-
c lenti (1536—1608), bisweilen überaus nüchtern, wie z. B. am gross-
herzoglichen Palast in Siena, erhebt sich doch z. B. in der Fassaden-
d halle des Spitals S. Maria la nuova in Florenz zum Grossartig-Leichten;
das Obergeschoss, dessen Fenster zu nahe an das Gesimse stossen,
e ist später so verändert worden. Am Unterbau des Palazzo non finito
(1592) führt er den beginnenden Barockstyl mit einem eigenen pla-
f stischen Ernst ein, während sein Pal. Ricardi (Via de' Servi N. 6280),
g vom Jahre 1565, noch der Spätrenaissance angehört. — Matteo Ni-
h getti, († 1649) hat zwar die sehr barocke Fassade von Ognissanti,
aber auch den niedlichen Säulenhof vorn links bei den Camaldulensern
i geschaffen; was an SS. Michele e Gaetano (1604—48) Gutes ist, ge-
hört gewiss eher ihm als seinem Mitarbeiter Don Giovanni Medici; an
k der Capella Medicea bei S. Lorenzo (wovon unten) ist freilich gar
nichts Gutes; und hier wird der Prinz wohl das Übergewicht gehabt
haben. — Der Maler Luigi Cigoli (1559—1613) begann in Vasari's
l Geist den perspectivisch trefflich beabsichtigten Säulenhof des Pal. non
finito, und noch ganz spät hat Gherardo Silvani (1579—1675) in
m seinem Seminar bei S. Frediano den alten Styl der Klosterhöfe getreulich
n nachgeahmt. Von ihm ist auch der stattliche Säulenhof bei den Camal-
dulensern vorn rechts; wie er im Fassadenbau den Ammanati repro-
o ducirt, zeigen Pal. Fenzi (Via S. Gallo N. 5966) und der einst durch
p seine (jetzt veräusserte) Galerie berühmte Pal. Rinuccini.

Allerdings war gleichzeitig mit den Bemühungen der Genannten

der Barockstyl schon stellenweise in seiner vollen Thätigkeit. In der
abgelegenen Via del Mandorlo bemerkt man ein hohes, schmales, ver- a
rücktes Gebäude: unten statt der Rusticabekleidung gemeisselte Fels-
flächen und Relieftrophäen, eingefasst von regelrechten glatten Glie-
derungen, oben Backstein und Pietra serena in wüster Zusammen-
stellung. Es ist das Atelier, welches sich schon 1579 der damals
weltberühmte Maler **Federigo Zucchero** zu bauen wagte. An-
deres der Art bei Anlass des Barockstyls. — Wie lange aber auch
im einzelnen Fall das Gute und Tüchtige nachwirkt, zeigt z. B. das
Innere von S. Felicita in tröstlicher Weise, ein Nachklang der bessern b
Zeit des XVI. Jahrhunderts und zwar vom Jahr 1736, das Werk des
Architekten **Ruggieri**.

Ausserhalb Florenz ist mir zufällig Pal. Coltroni zu Lucca in die c
Augen gefallen, mit einem einfachen aber malerischen Treppenhof, der
dem toscanischen Säulenbau um 1600 alle Ehre macht.

Zu **Bologna** sind aus dieser Zeit die etwas nüchternen aber gut
disponirten Bauten des **Pellegrino Tibaldi** (1522—1592) und seines
Sohnes Domenico zu bemerken: der Chor von S. Pietro, die jetzige d
Universität, der Hof des erzbischöflichen Palastes; vorzüglich und im e
Verhältniss zu dem kleinen Raum grossartig: Pal. Magnani. — Dieser f
Pellegrino Tibaldi ist identisch mit dem Architekten **Pellegrini**,
welcher in **Mailand** zur Zeit des Carlo Borromeo viel beschäftigt
wurde. Als Baumeister des Domes schuf er die moderne Fassade, g
wovon später nur die Thüren und die nächsten Fenster beibehalten
worden sind, prächtige und für den Styl dieser Zeit bezeichnende De-
corationsstücke, die ich, offen gestanden, der Gothik dieses Gebäudes
vorziehe. — Die Kirche S. Fedele, ebenfalls von ihm, mit Doppelordnung h
am ganzen Äussern und einfacher vortretender Ordnung im Innern,
hat lange als classisches Muster gegolten und grossen Einfluss ausge-
übt. — Die sehr barocke Rundkirche S. Sebastiano erbaute er in Folge i
eines städtischen Gelübdes an den Pestheiligen vom Jahr 1576. — Im
erzbischöflichen Palast ist der vordere Hof mit seiner hohen Doppel- k
halle von Rustica ein weit besseres Gebäude als Ammanati's drei-
stöckiger Hof im Pal. Pitti (Seite 345, b); hier wird endlich mit der

mürrischen Rustica Ernst gemacht, sei es dass der Baumeister oder dass San Carlo selber für diesen Hof den Charakter einer düstern Majestät verlangte; nur ein unteres und ein oberes Stockwerk, aber von enormer Höhe; die Bauglieder (Schlussteine, Consolen, Gebälktheile etc.) nicht classisch, sondern in angemessener barocker Umbildung gegeben. Der hintere Hof und die Fassade gegen Piazza Fontana später, ebenfalls tüchtig.

a Aus derselben Zeit ist der Hof des erzbischöflichen Seminars, von Giuseppe Meda, eine schöne, unten dorische, oben ionische Doppelhalle, mit geradem Gebälk, deren Säulen abwechselnd enge und
b weite Intervalle haben. — Vincenzo Seregno's Collegio de' nobili (auf Piazza de' mercanti), vom Jahr 1564, erinnert in der Behandlung der untern Stützen schon sehr an Galeazzo Alessi, dessen mailändische Bauten nun im Zusammenhang mit den genuesischen zu besprechen sein werden.

In dieser Zeit (1540—1600) setzte sich nämlich auch der Typus der genuesischen Paläste, hauptsächlich durch oberitalienische Baumeister fest, welchem dann Alessi seine volle Ausbildung gab.

c Noch ausserhalb der Linie steht gewissermassen der grosse Palast, den Gio. Angelo Montorsoli (seit 1529?) für den berühmten Andrea Doria baute. Von Architektonischem ist hier nur das Nothwendige gegeben, indem die Hauptwirkung der (jetzt aussen fast durchgängig verlorenen und durch gelben Anstrich ersetzten) Bemalung mit Figuren und Historien vorbehalten war. Die dünnen Fenstereinfassungen, der Mangel an Pilasterwerk und die mässige Profilirung überhaupt geben jetzt dem Gebäude einen Anschein von Frührenaissance. Als freier Phantasiebau ohne strenge Composition wird es mit seinen luftigen Hallen an beiden Enden und mit den in den Garten vortretenden Altanen auf Portiken immer einen so bezaubernden südlichen Eindruck machen, wie kaum ein anderer grosser Palast Italiens. Die mit Hallen bedeckten Treppen am Ende des Gartens und die Brunnen mit Ausnahme eines sind aus derselben Zeit [1]).

a [1]) Gleichzeitig: Pal. Mari, ehemals Odero, nicht die Fronte gegen Str. nuovissima, sondern der obere Hof, in welchen man von der Salita del Castelletto

Auf Montorsoli folgte der Bergamaske **Gio. Batt. Castello.** Sein Pal. Imperiali (Piazza Campetto), erbaut 1560, giebt einen voll- a
ständigen Begriff von der gemischten Compositionsweise der auf Hochbau in engen Strassen berechneten genuesischen Paläste; Reichthum der Ausstattung muss hier die strengern Verhältnisse ersetzen, die man von unten doch nicht gewahr würde. (Bemalung mit bronzefarbenen und colorirten Figuren, Putten und Laubwerk in Relief etc.) Die untere Halle, der Hof und die malerisch seitwärts angelegte Treppe offenbaren zuerst ohne Rückhalt die Herzlosigkeit der genuesischen Säulenbildung und Profilirung, die nach Florenz und Rom das Auge empfindlich berührt. — An Pal. Carega (jetzt Cataldi, Str. nuova) b
versuchte Castello noch einmal eine durchgängige Pilasterbekleidung und bei den nicht allzuschmalen Fensterintervallen ging es damit noch ziemlich glücklich; Spätere wagten bei den lichtbedürftigen, hochfenstrigen Fassaden dasselbe nicht ungestraft: ihre Pilaster wurden eine magere Decoration, die überdiess sinnlos ist, weil der enge Mauerpfeiler schon an sich wie ein Pilaster wirkt. Das Vestibul, von sehr schöner Anordnung, ist eines der frühesten von denjenigen, welche die beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotiv haben. An vielen andern Palästen dauert indess die einfache, seitwärts, etwa neben oder hinter dem Hof angebrachte Treppe fort. — Als glücklichen Decorator (in Verbindung mit Montorsoli) erwies sich Castello bei der zierlichen innern Ausschmückung von S. Matteo; eine der we- c
nigen mittelalterlichen Kirchen, welche bei solchen Anlässen gewonnen haben.

Von **Rocco Pennone**, ebenfalls einem Lombarden, sind die ältern Theile des Pal. Ducale, hauptsächlich die (ehemals stattlichen) d
Doppelhallen der Seitenhöfe, die hintere Fronte und, wie man annimmt, auch die berühmte Treppe. Darf man sie in der That in die Zeit bald nach 1550 setzen, so ist sie die erste von den ganz sanft geneigten, ungeheuer breiten; sie hätte dann auch vorzugsweise die Begeisterung der Genuesen (und des Auslandes) für diesen Theil des Palastbaues geweckt.

---

gelangt; die Halle mit etwas schweren Säulen und lauter kleinen Kuppelgewölben.

Alle Treppen Bramante's und der Florentiner sind daneben steil und schmal. Genua suchte fortan wie schon früher in den Vestibulen und Treppen den Ersatz für die Kleinheit der Höfe; man unterbrach willig jede vordere Verbindung der untern Stockwerke, um dieser Partie auf jede Weise Nachdruck und Majestät zu geben; der perspectivische Durchblick zwischen den Säulen der Treppenhalle oder des Hofes wurde selbst bei den engsten Dimensionen eine Hauptsache; wo möglich kam hinten als Schlusspunkt eine Brunnennische zu stehen. An der Strada nuova thaten einander die Besitzer den Gefallen, gemeinschaftliche Hauptaxen mit den je gegenüberliegenden Gebäuden anzunehmen, sodass die Durchblicke durch die Portale sich verdoppeln.

Gleichzeitig etwa mit Castello war in Genua der Peruginer Galeazzo Alessi (1500 – 1572) aufgetreten, der in Rom mit Michelangelo in Verkehr gestanden hatte, seinem Wesen nach aber mit dem nur wenig jüngern Vignola parallel erscheint. Sein Verdienst ist demjenigen der meisten grossen Baumeister dieser Zeit analog: wenig bekümmert um den organischen Specialwerth des Details, jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältnisse eine grosse Physiognomie abgewonnen zu haben. Wo es darauf ankam, wo Raum und Mittel (und guter Wille des Bauherrn) vorhanden waren, konnte er auch im Detail reich und elegant sein, wie kein anderer Baumeister des
a beginnenden Barockstyls: der schöne Pal. Marini in Mailand, sowohl Fassade als Hof, übt in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaissance [1]). Von seinen genuesischen Bauten im Ganzen gilt diess weniger: er fügte sich in die wirklich vorhandenen und in die bloss angenommenen Verhältnisse: auch sein Säulenbau ist kaum edler als der der Andern. Allein er behandelte was er gab, grossartig und besonnen, und wo man ihm Licht und Raum gönnte, schuf er Werke die in dieser Art kaum mehr ihres Gleichen haben.

b Am Dom gehört ihm nur die einfache achteckige Kuppel und die Pilasterstellung darunter (1567); die Chorverkleidung soll ihm der

---

* [1]) Die Kirche S. Vittore daselbst ist, wenn ich mich recht erinnere, innen mit
** neuerer Stucchirung versehen; die Fassade von S. Celso auffallend barock.

genannte Pennone verdorben haben. Dagegen ist die berühmte Kirche a
S. Maria di Carignano wesentlich sein Werk.

Sie muss uns jetzt hauptsächlich die Bauzeit vergegenwärtigen, da an S. Peter nach Michelangelo's Plan gearbeitet wurde, da die Kuppel über dem griechischen, d. h. gleicharmigen Kreuz als die für den Kirchenbau erhabenste Form galt. Die Lage auf steilem Vorgebirg über der Stadt erhöht den Werth des Gebäudes ungemein, und seine Umrisse wirken schon von Weitem sehr bedeutend. Bei den so ungleich kleinern Dimensionen gab Alessi seiner Kuppel mit Recht nicht vier Arme, sondern ein grosses Quadrat zur Unterlage, und flankirte sie nicht mit vier Nebenkuppeln, welche hier ganz klein ausgefallen wären, sondern mit vier (in der That zwei) Eckthürmen. (Die vier Kuppeln sind wohl im Innern vorhanden, aussen jedoch nur durch Lanterninen angedeutet.) — Aber das Einzelne des Aeussern durchgängig dem Alessi selber zuzutrauen, erscheint fast unbillig. Auch wenn die hässlich hohen Giebel in der Mitte der Fronten unentbehrlich wären wegen des Lunettenfensters, das sie enthalten, so könnte doch der Meister nicht diese Thürme mit ihren glatten Pilastern über das so viel zartere und reichere Erdgeschoss gesetzt haben. Auch die Kuppel zeigt sehr willkürliche, barocke Formen. (Das Hauptportal neuer.) Das Innere dagegen, glücklicher Weise und hoffentlich absichtlich farblos, ist ein wunderbar harmonischer Bau, der den Sinn mit dem reinsten Wohlgefallen erfüllt. Vier Tonnengewölbe, eine Mittelkuppel, vier Eckkuppeln und eine Tribuna, alles auf Pfeilern mit einer Ordnung von (leider zu schwer gebildeten) korinthischen Pilastern ruhend; die höchste Verbindung von Reichthum und Einfachheit; der Raum scheinbar grösser als er wirklich ist. — Das Ganze im Grunde ein Bau der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche, und für jede andere ideale Bestimmung eben so geeignet als für den Gottesdienst.

Das Thor, welches zum Molo vecchio führt, charakterisirt recht b
die Mitte des Jahrhunderts; auf der Stadtseite fast bramantisch einfach, auf der Seite des Molo consequent und absichtlich barock. (Rusticasäulen etc.) — Die stattliche Loggia de' Banchi ist erst viel später c
nach einem Entwuf Alessi's, ausgeführt.

Galeazzo's **Paläste** sind zum Theil Engbauten, an welchen nur
a durch energisches Detail zu wirken war; so Pal. Centurione an Piazza
Fossatello etc. — An der Strada nuova, die mit ihren 20—24′ Breite
b etwas mehr Spielraum gewährte, giebt Pal. Cambiaso den Durchschnitt
dessen, was er unter solchen Umständen für thunlich hielt: ohne Pilasterbekleidung, dafür durchgängige Rustica, mit strengem Mäandersims über dem Erdgeschoss; die Höhenabwechselung der Stockwerke
c vortrefflich wirksam. — Pal. Lercari (jetziges Casino), vor dem
d Säulenhof ein (ehemals) luftiger Loggienbau. — Den Pal. Spinola, welcher zunächst folgt, überliess er, was das Äussere betrifft, der Bemalung: innen ist Vestibul, Treppe, Oberhallen, Hof und Garten von imposanter Gesammtdisposition. — Auf der andern Seite ist Pal.
e Adorno der geringste Bau Alessi's; — viel besser Pal. Serra, an welchem er, mit Ausnahme des Kellergeschosses in Rustica, nur eine glatte Mauer, an dieser aber Thür, Fenster, Balcon und Gesimse von Marmor in den wohlthuendsten Verhältnissen anbrachte; das Vestibul jetzt farblos, aber ebenfalls schön gedacht. — Andere Paläste hat der Verfasser nicht Zeit gehabt auszumitteln; Manches, das die Baugeschichte dem Alessi zuschreibt, ist wohl durch Umbau zu Grunde gegangen oder entstellt.

Auf Piazza delle Vigne wäre der ehemalige Palast de Amicis N. 422 Alessi's nicht unwürdig.

f Von seinen **Sommerpalästen** und **Villen** war Pal. Sauli (Borgo S. Vincenzo) unvergleichbar schön. Der Verfasser sah bei frühern Reisen diess Gebäude in seiner tiefsten Entwürdigung, doch noch im Wesentlichen erhalten. Im März 1853 fand er es im Beginn des Abbruches und weidete seine Blicke zum letztenmal an dem wunderbaren Hallenhof, in welchem mit ganz einfachen Mitteln auf beschränktem Raum durch die blosse Disposition der höchste Phantasieeindruck hervorgebracht war. Zu Anfang des folgenden Jahres hatten die neuen Besitzer den Palast bereits zu einem Scheusal umgestaltet. Die sardinische Regierung ist ausser Schuld: die Stadtbehörde des sich allgemach americanisirenden Genua hätte das Unglück verhindern müssen.

g Es bleibt noch ein Sommerpalast übrig: Villa Pallavicini, zwischen Acquasola und dem sog. Zerbino, an der Salita a San Barto-

lommeo. (Jetzt an der Inschrift: Collegio italiano kenntlich und als Dameninstitut im Innern unzugänglich.) Isolirt auf hohen Gartenterrassen, mit einwärts tretenden Bogenhallen in der Mitte, und prachtvoller durchbrochener Balustrade oben, macht das Gebäude die glänzendste Wirkung, von der man nicht sogleich inne wird, dass sie auf der weisesten Oeconomie der Mittel beruht, auf der schönen und schlichten Flächeneintheilung, auf der sorglichen Handhabung der Pilaster beider Ordnungen (ionisch und korinthisch), welche nur an den Hauptfronten cannelirt und nur an den Haupttheilen derselben reichlich angebracht sind. (Die dorische Ordnung für eine Grotte an der Hauptterrasse verspart.)

Was von den Villen der Umgebung erhalten ist, vermag der Verfasser nicht anzugeben. (In S. Pier d'Arena: Villen Spinola, Ler- a
cari, Doria, Grimaldi, Imperiali.) In S. Martin d'Albaro hat er Villa b
Giustiniani vergebens zu erfragen gesucht. Das sog. Paradiso, über der Strasse dahin, soll ebenfalls von Alessi sein. — Am See von Perugia ist das Schloss von Castiglione ein, wie es heisst, ausgezeich- c
neter Bau von ihm.

Wiederum von einem Lombarden des XVI. Jahrhunderts, **Rocco Lurago**, ist der berümte **Pal. Doria-Tursi** (jetziges Municipio, d
Str. nuova). Hier zum erstenmal tritt jene gänzliche Verwilderung des decorativ misshandelten Details ein, in der Absicht auf Effect im Grossen. (Hässliche und rohe Pfeiler und Gesimse, colossale Fratzen als Masken über den Fenstern etc.) Allein die Composition ist vorzüglich wirksam; die Fassade setzt sich rechts und links in durchsichtigen Altanhallen fort; innen ist die Unebenheit des Bodens zu einer prächtigen Treppenwirkung mit Ausblick in den Hallenhof hinauf benützt, an dessen Ende dann die Haupttreppe, vom ersten Absatz an in zwei Armen, emporsteigt.

Doch die höhere, veredelte Stufe desselben Hofbaues gewährt erst der **Palast der Universität** (Str. Balbi), von dem Lombarden **Bar- e
tolommeo Bianco** (als Jesuitencollegium begonnen 1623). Auf die sehr ausgeartete Fassade folgt hier unerwartet ein Hofraum, den die Phantasie kaum reicher und schöner denken kann; durch Verdoppelung

der Säulen bekommen die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Ansehen; die untere Vorhalle ist mit Seitenhallen versehen und nicht so lang wie dort, der Aufblick in den Hof freier; die Doppeltreppe hinter dem Hof scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Mit besonnerer Benützung der Mauer hinter dem obern Garten liesse sich die Wirkung noch steigern.

Andere Paläste aus verschiedenen Zeiten, an welchen wenigstens die Disposition der untern Theile den Architekten interessiren wird:

a An Strada S. Caterina (von der Piazza delle Fontane amorose nach der Acquasola) **Pal. Fransoni** N. 22; — **Pal. Pessagno** N. 306, einer von den ältern, mit Aussendecoration von Andrea Semini; — Pal. **Spinola** N. 13, einer der wichtigsten von den ältern, der Hof mit schöner Doppelhalle, die Treppe noch seitwärts. (S. 287, 293, h.)

b Auf Piazza dell' Annunziata: Pal. Negrotto, die Halle eine Nachahmung derjenigen von Pal. Carega, das Äussere mit unglücklicher neuerer Pilasterverzierung.

c An Strada nuova: **Pal. Raggio**, mit ovalem Vestibul und einem sehr glücklich im Barockstyl gedachten Brunnen im Hofe, wo Licht und Wasser gemeinschaftlich von oben einfallen (sollten), während vorn eine schattenwerfende Balustrade herumgeht. Die Stuccobildwerke sind allerdings in solchem Zustande, dass man darin schwer Phaetons Fall erkennen wird. — Die beiden Pal. Brignole baulich nur durch Grösse ausgezeichnet.

d An Strada Balbi hauptsächlich Bauten der spätern Zeit, mit einem Platzaufwand, den man einem Galeazzo noch nicht gegönnt hatte: **Pal. Balbi** (der zweite links, von unten kommend), mit Durchblick durch Säulenhallen in den Orangengarten; — **Pal. Durazzo** (der dritte)
e mit einfachem Säulenhof; — Pal. Reale (ehemals Marcello Durazzo, der vierte) mit reicher, aber in den Verhältnissen ganz schlechter Fassade, mit Rusticapilastern zwischen eng gedrängten Fenstern und einem zu den letztern doppelt unpassenden Riesenthor; auf der Seeseite mit prächtigen Altanbauten, deren mittlere Verbindung als Bogen
f mit einer Fontaine drüber den Hauptprospect bildet. — **Pal. Filippo Durazzo** (der erste rechts), von Bartol. Bianco, mit gewaltigem Thor, Balcon und Altanhallen; die schöne Treppe (hinten, links) von Tagliafico zu Ende des vorigen Jahrhunderts erbaut.

Strada de' Giustiniani: Pal. Negrotto (jetzt Consulat von Buenos-Ayres), mit einer trotz aller Vermauerung noch interessanten Disposition. — Erst aus dem vorigen Jahrhundert: Pal. Balbi (Str. nuovissima N. 16) von Gregorio Petondi, merkwürdig durch den auf unregelmässigem und sehr unebenem Terrain um jeden Preis erstrebten perspectivischen Effekt der Halle und Treppe, welche als Brücke quer über den Hof geht: — Pal. Penco, nahe hinter S. Pietro in Banchi, mit trefflich perspectivisch gedachtem Vestibul und einer stattlichen Treppe, welche nahezu den Hof ausfüllt; — Pal. Salvagi (jetzt Pinelli) bei Croce di Malta; — Pal. Defornari (Piazza S. Domenico); — Pal. Casanova (Via Luccoli) mit malerisch wirkendem Hofe; u. s. w.

Den Beschluss dieser Reihe bildet der grosse Andrea Palladio von Vicenza (1518 — 1580). Kein Architekt des XVI. Jahrhunderts hat dem Alterthum eine so feurige Hingebung bewiesen wie er, keiner auch die antiken Denkmäler so ihrem tiefsten Wesen nach ergründet und dabei doch so frei producirt. Er beinahe allein hat sich nie an einen decorativen Einzeleffekt gehalten, sondern ausschliesslich von der Disposition und von dem Gefühl der Verhältnisse aus seine Bauten organisirt. Michelangelo, von welchem dasselbe in gleichem Umfange gilt, steht bei vielleicht höherer Anlage und bei grossartigern Aufgaben, wie z. B. die St. Peterskirche, doch unter der Botmässigkeit seiner eigenen Grillen; Palladio ist durch und durch gesetzlich. Er wollte in vollstem Ernst die antike Baukunst wieder in's Leben rufen, während Michelangelo nichts weniger im Auge hatte, als eben diess.

Die antiken Reste gaben freilich keine Gesammtvorbilder gerade für das, was die Zeitgenossen von Palladio verlangten: für Kirchen und Paläste; letztere zumal mussten einen von allem römischen Privatbau weit abweichenden Charakter tragen: den des Schlosses, der adlichen Residenz. Was Palladio bei seinem wiederholten Aufenthalt in Rom sich fruchtbringendes aneignen konnte, bestand daher weniger in dem Frontenbau, als in den innern Dispositionen und in der Gliederung der Wände, hauptsächlich der innern. Er widmete vor Allem den damals noch wohl erhaltenen Thermen das emsigste Studium; keiner seiner Vorgänger hat die Grundrisse der antiken Trümmer so

gekannt wie er. Die Frucht hievon war, dass er das Ganze und die wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder des antiken Binnenraumes (Säulenstellungen, Pilaster, Nischen u. s. w.) mit einer Sicherheit und Originalität für jeden einzelnen Fall neu und anders reproduciren konnte wie kein Zeitgenosse. — Im Detail hielt er sich fern von der ornamentalen Pracht der Kaiserbauten; sei es, dass er eine Verdunkelung des Hauptgedankens durch dieselbe fürchtete, oder dass er die vorhandenen Mittel lieber auf die Grossartigkeit der Anlage wandte, oder dass er dem frühern Alterthum auf diese Weise näher zu kommen hoffte. Seine Capitäle, Gesimse u. s. w. sind meist einfach, das Vegetabilische möglichst beschränkt, die Consolen ohne Unterblätter u. s. w. Oft entsteht dadurch ein Eindruck des Nüchternen und Kalten, wie er gerade auch den frühern Römerbauten mag eigen gewesen sein; allein das Detail wird wenigstens nie verachtet und barock gemisshandelt, wie bei den Spätern; ein hoher Respect vor dem Überlieferten schützte den Meister vor den Abwegen.

Er ist der letzte und vielleicht höchste unter denjenigen Architekten des XVI. Jahrhunderts, welche in der Kunst der Proportionen und Dispositionen gross und eigenthümlich gewesen sind. Was bei der Einleitung zu dieser Periode gesagt wurde, kann hier mit ganz besonderer Beziehung auf ihn zum Schlusse wiederholt werden: die Verhältnisse sind hier nicht streng organischen, nicht constructiven Ursprunges und können es bei einem abgeleiteten Styl nicht sein; gleichwohl bilden sie ein echtes künstlerisches Element, das seine sehr bestimmte Wirkung auf den Beschauer äussert und das ausgebildetste Gefühl im Künstler selbst voraussetzt. Wir dürfen bei unserer jetzigen Kenntniss der echten griechischen Bauordnungen die copirten römischen Einzelformen Palladio's völlig verschmähen, aber derjenige Baumeister muss noch geboren werden, welcher ihm in der Raumbehandlung — sowohl der Grundfläche als des Aufrisses — irgendwie gewachsen wäre. Allerdings liess ihm bei den Palästen der vicentinische Adel eine Freiheit, wie sie jetzt Keinem mehr gegönnt wird; die Bequemlichkeit wurde der Schönheit des Grundrisses, der Fassade und des Hofes mannigfach aufgeopfert. Um diesen Preis erhielt Vicenza und die Umgegend eine Anzahl von Gebäuden, welche

in bescheidenen Dimensionen grossartig gedacht, mit vollkommener Consequenz durchgeführt und alle von einander unabhängig sind.

Palladio's erstes grosses Gebäude war die sog. Basilica in a Vicenza, d. h. die Umbauung des mittelalterlichen Palazzo della ragione mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen, wobei er auf die Wandeintheilung (Fenster u. dgl.) des alten Baues eine lästige Rücksicht zu nehmen hatte. Gleichwohl — und trotz einzelnen empfindlichen Ungeschicklichkeiten seines eigenen Details — kam eines der grossartigsten Werke des XVI. Jahrhunderts zu Stande, das z. B. in Venedig Sansovins Biblioteca vollkommen in den Schatten stellen würde. Ernst und in hohem Grade monumental, wie es sich für ein öffentliches Gebäude ziemt, hat diese Aussenhalle doch das reichste Grundmotiv, welches in seiner durchgehenden Wiederholung (oben wie unten) ganz mächtig wirkt: die Räume zwischen den mit vortretenden Säulen bekleideten Pfeilern enthalten nämlich innere Bogen, welche zu beiden Seiten auf je zwei Säulen einer kleinern Ordnung ruhen. — Im Bau seit 1549.

(Das Motiv dieser Halle fand eine allgemeine Bewunderung und wurde auf verschiedene Weise neu verwerthet. In dem Teatro Far- b nese zu Parma brauchte es der Baumeister, Giambatt. Aleotti, 1618, für zwei obere Reihen von Logen. Der Hof des Palazzo Du- c cale zu Modena erhielt durch Anwendung desselben den Charakter eines der schönsten Höfe von Italien, während an der Fassade der nämliche Baumeister, Bartol. Avanzini, 1634, seine eigene klägliche Originalität offenbarte.)

Welche Vorgänger Palladio in der Anlage von Privatpalästen vorfand, wurde oben (S. 224) erörtert. Das Vorbild Giulio Romano's und seiner mantuanischen Paläste mag für diese Gegenden besonders wichtig gewesen sein; man erkennt z. B. Giulio's Vorliebe für bloss Eine Ordnung von Halbsäulen oder Pilastern (über einem Rustica-Erdgeschoss) in dem Pal. Trissino dal vello d'oro (am Thor gegen d Monte Berico hin), einem in dieser Art recht schönen vorpalladianischen Gebäude vom Jahr 1540, auch in der Fassade des bischöflichen e Palastes (1543? welches wenigstens das Datum des Hofes ist); und wenn Pal. Annibale Tiene (jetzt Bonini, am Anfang des Corso) eine f reiche vollständige Doppelordnung hat, so ist vielleicht nicht ausser

Acht zu lassen, dass er das Werk eines Dilettanten aus Palladio's Zeit ist (des Marcantonio Tiene) und sich in der Hofhalle deutlich als solches verräth. Palladio selbst hat an Palästen sowohl als, wie wir sehen werden, an Kirchen fast immer nur Eine Ordnung angewandt, mochten es Pilaster, Halbsäulen oder freistehende Säulen sein, mochten sie einer oder zweien Fensterreihen zur Einfassung dienen; das Erdgeschoss behandelte er nur als Basis, mit derber Rustica. Die wenigern Formen konnten um so grösser und grossartiger gebildet werden.

a Mit zwei Ordnungen versah er in Vicenza nur den Pal. Barbarano und den Pal. Chieregati. Ersterer, vom Jahr 1570, ist sein reichstverziertes Gebäude, nicht ohne Rücksicht auf die etwas enge Gasse so entworfen. (Von dem Obergeschoss entlehnte Scamozzi sein Motiv für dasjenige der Procurazien in Venedig, S. 327, a). Eine gewölbte Säulenhalle führt in den Hof, dessen einer ausgeführter Flügel das Lieblingsmotiv Palladio's aufweisst: eine obere und untere Halle mit enger Säulenstellung und geraden Gebälken, Alles nur Backstein und
b Mörtel. — Zu Pal. Chieregati (vor 1566, einem seiner schönsten Gedanken, könnte er durch das Septizonium Severi angeregt worden sein; die Fassade besteht mit Ausnahme des mittlern Theiles des Obergeschosses aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer ionischen, erstere mit steinernen, letztere mit hölzernen Gebälken; nach dem (unvollendeten) Hofbau hin eine grossartige Loggia; das Bewohnbare verhältnissmässig sehr gering. (Jetzt Eigenthum der Stadt.)

Unter den Palästen mit Einer Ordnung ist wohl der schönste Pal.
c Marcantonio Tiene 1556, jetzige Dogana, ausgezeichnet durch die nur unvollständig ausgeführte Säulenhalle des Hofes, welche sich über einer Rusticahalle erhebt. (Der Hinterbau, gegen Pal. Barbarano, von
d hübscher Frührenaissance.) — Pal. Porto (1552), ion. Ordnung, mit einer Attica, welche die Fenster eines obern Stockwerkes enthält. — Pal. Val-
e marana, zwischen den Composita-Pilastern (1566) je ein oberes und ein unteres Fenster, über letzterm ein Relief; eine dritte Fensterreihe in der Attica; kein glückliches Ganzes. Vom Hinterbau nur eine untere ionische Halle ausgeführt. (Ein zweiter Pal. Valmarana, unweit Pal. Chieregati, ist ganz unbedeutend.) — Pal. Schio, die Loggia in einem Garten Valmarana und andere Gebäude hat Verfasser dieses nicht ge-

sehen und weiss nicht, ob sie noch vorhanden sind. — Bei Pal. Cal- a
dogni, vom Jahr 1575, wird Palladio's Urheberschaft nur vermuthet.
— Pal. Ercole Tiene am Corso, von Jahr 1572, scheint einen ältern, b
hinter der Zeit zurückgebliebenen Architekten anzugehören. Auch
Pal. Gusano, jetzt Gasthof (Hôtel de la ville) ist nicht von Palladio.
— Das köstliche kleine Häuschen unweit Pal. Chieregati, welches als c
die eigene Wohnung des Meisters gilt, baute er 1566 für einen gewissen Pietro Cogolo unter besonders lästigen Raumbedingungen. Wer heut zu Tage so viel Luxus aufwendet, verlangt mehr Platz. (Das mittlere und obere Stockwerk offenbar auf Malereien berechnet.)

Von öffentlichen Gebäuden wird dem Palladio ausser der
Basilica das Fragment auf Piazza del Castello mit ziemlicher Wahr- d
scheinlichkeit zugeschrieben. (Jetzt als „altes Seminar" bezeichnet, eigentlich ein angefangener Palast für die Familie Porto.) Eine untere Fensterreihe ist nicht eben glücklich zwischen die Piedestale der Compositasäulen verwiesen: doch würde die Fassade, fortgesetzt und vollendet gedacht, wohl imposant wirken. (Fruchtschnüre von Capitäl zu Capitäl: kleine Fenster oben im Fries.) — An der Loggia del e
Delegato, gegenüber der Basilica, hat Palladio mit Unrecht seine grossen Formen an eine kleinräumige Aufgabe gewandt; dergleichen gelang der Frührenaissance besser. Die Seitenfassade, wo er den Säulen nur die Höhe des untern Stockwerkes gab und das Ganze mehr decorativ behandelte, lässt vermuthen, dass er den Fehler erkannt habe (1571). — Von dem einfachen Triumphbogen, welcher den f
Stationenweg nach dem Monte Berico eröffnete, weiss ich nicht, ob er die Ereignisse des Jahres 1848 überdauert hat; er war erst nach Palladio's Tode, aber vielleicht nach seiner Zeichnung errichtet und entsprach in den Verhältnissen am ehesten dem Titusbogen.

Auch das berühmte Teatro olimpico, nächst der Basilica der g
Stolz Vicenza's, wurde erst nach dem Absterben des Meisters ausgeführt (1580). Am ehesten hat man sich bei der Säulenhalle über der halbelliptischen Stufenreihe für die Zuschauer an seine Zeichnung gehalten; die schwere Doppelordnung und Attica der Scena selbst kann kaum so von ihm entworfen sein. Die fünf (eigentlich sieben) perspectivisch ansteigenden und sich verengenden Gassen, in welche man von der Scena aus gelangt, sind noch wohl erhalten. — Dieser merk-

würdige Versuch eines Theaterbaues in der Art der Alten ist in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen Theaterbauten des Augenblickes, deren Vasari eine ganze Anzahl erwähnt, eine ähnliche Anlage voraussetzen. Allein des Erhaltenen ist ausserordentlich wenig; das oben (S. 357, b) genannte Teatro Farnese in Parma erscheint bereits als ein Mittelding zwischen antiker und moderner Anlage; die Scena ist schon ein auf Verwandlungen berechneter Tiefbau.

a Von den Villen Palladio's geniesst die Rotonda der Marchesi Capra, eine Miglie von der Stadt, mit ihrem runden Mittelbau und ihren vier ionischen Fronten den grössten Ruhm. Es ist wohl auffallend, dass weder er noch seine Bauherrn jemals sich von der Idee eines schloss- oder tempelähnlichen Prachtbaues mit bedeutender Centralanlage haben losmachen können, dass trotz der in der Hauptsache klaren Schilderungen der antiken Schriftsteller vom Landbau und des Plinius Niemand eine echte antike Villa, d. h. ein Aggregat von niedrigen, nicht symmetrisch geordneten Einzelbauten hat bauen oder besitzen mögen, dass z. B. auch Palladio's nächster Nachfolger Scamozzi die Villa Laurentina des Plinius so grundfalsch restauriren konnte. — Die übrigen Villen Palladio's kennt der Verfasser nur aus b ziemlich alten Abbildungen: ausser der nahe bei Vicenza befindlichen Villa Tornieri sind es nach der damaligen Bestimmung der Orte und Besitzer hauptsächlich folgende: Villa Sarego, in Collogneso la Miga (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani bei Montagnana (Gebiet von Padua); Villa Tiene in Cicogna; Villa Barbaro in Masera (Gebiet von Treviso); Villa Emo in Fanzola (dasselbe Gebiet); Villa Repetta in Campiglia (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani in Bagnolo (dasselbe Gebiet); Villa Badoer in la Fratta (Polesina); Villa Valmarana in Lisiera (Gebiet von Vicenza); Villa Sarego in S. Sofia (5 Miglien von Verona); Villa Tiene in Quinto (Gebiet von Vicenza?); endlich Villa Trissino zu Meledo (Gebiet von Vicenza), wo das Motiv der Rotonda, mit grossen Vorhallen vermehrt, wiederholt ist — vieler andern zu geschweigen. Der Mittelbau, hier öfter mit doppelter, als offene Loggia behandelter Ordnung, pflegt die Anbauten und die mit Portiken umzogenen Ökonomiegebäude völlig zu beherrschen. Im Innern ein grosser Reichthum an originellen und schönen Dispositionen, auch der Trep-

pen. Die Ausführung ohne Zweifel sehr einfach, die Säulen aufgemauert. (Noch soll nahe bei Vicenza, zu Cricoli, die schöne vorpalladianische Villa der Trissini wohl erhalten existiren.)

In seinen Kirchenbauten, deren wichtigste sich sämmtlich zu Venedig befinden, ist Palladio — zunächst in Betreff der Fassaden — gegenüber dem bisherigen vielgliedrigen System der Venezianer, welchem sich noch Jacopo Sansovino anbequemt hatte, ein grosser Neuerer. Sein Beispiel, das in Venedig mehr bewundert wurde als völlig durchdrang [1], hat dafür in andern Gegenden eine starke Nachfolge gefunden. Seit seinen Kirchenbauten war unter den strengern Architekten nur Eine Stimme darüber, dass die Fassade nur aus Einer Säulenordnung, nicht aus zweien oder gar dreien bestehen solle, welches die Übung der frühern Renaissance gewesen war. Erst in Verbindung mit den grossen Halbsäulen schien nun auch der Giebel seinen wahren Werth zu erhalten; man wusste jetzt, dass er sich auf das Ganze, nicht bloss auf das obere Stockwerk bezog und konnte ihm die gehörige Vorragung und Schattenwirkung geben. Die Fronten der Seitenschiffe wurden dann in Halbgiebeln abgeschlossen, die sich an die Fassade auf beiden Seiten anlehnen. (Gleichzeitig nahm auch Michelangelo für das Äussere von S. Peter nur Eine Ordnung an.)

Offenbar glaubte man mit dieser Annäherung an die Art antiker Tempelfronten einen grossen Fortschritt gemacht zu haben. Und gegenüber der ausartenden Frührenaissance war es wirklich so. Einen viel bedeutendern monumentalen Eindruck machen Palladio's Fassaden gewiss: sie bereiten würdiger auf ein Heiligthum vor als die meisten Kirchenfronten seiner nächsten Vorgänger. Im Grunde gehen sie aber weiter und willkürlicher von dem Zweck der Fassade ab: ein baulicher Ausdruck des Ganzen zu sein. Jede Form entspräche baulich dem Innern eher als gerade diese Tempelhalle. Ausserdem hat sie besondere Übelstände; ihren vier Säulen, wenn sie die antiken Verhältnisse beibehalten und doch dem Höhenverhältniss des Mittelschiffes entsprechen sollen, muss mit Piedestalen nachgeholfen werden; ihre

[1] S. Pietro di Castello, 1596 von Smeraldi begonnen, soll nach einem Entwurf Palladio's, vom Jahr 1557, erbaut sein.

Intervallflächen harmonisch zu verzieren ist unmöglich, weil dieselben durch die Schwellung der Säulen eine nicht-winkelrechte Form haben und im Grunde doch nur ein Ersatz sind für den freien Durchblick einer offenen Säulenhalle [1]). Palladio musste ihnen Nischen mit Statuen geben. Endlich ist das Anlehnen der Halbgiebel mit ihrem schiefen und ihrem wagerechten Sims (der dann über dem Portal wieder zum Vorschein kömmt) nie ganz schön zu bewerkstelligen.

Als grosser Künstler brachte freilich Palladio eine Art von Harmonie hinein. Die strenge Einfachheit seines Details, die beständige Berechnung der Theile auf das Ganze bringt bei ihm immer einen zwingenden Eindruck hervor.

In Betreff des Innern belebt er die Anordnung der frühern Renaissance durch einen imposanten Organismus von kräftigen Gliedern, namentlich Halbsäulen, und durch Verhältnisse, welche die einzig wahren scheinen, so lange man sie vor Augen hat. Auch hier herrscht Eine Ordnung. Durch ausdrückliche Verfügung des Meisters oder durch einen glücklichen Zufall blieben diese Kirchen ohne Vergoldung und Bemalung. (Irgend eine decorative Gliederung der Gewölbe möchte Palladio doch wohl beabsichtigt haben.)

a Die Kirche S. Giorgio maggiore in Venedig, herrlich isolirt der Piazzetta gegenüber gelegen, ist das frühste dieser Gebäude (begonnen 1560). Schon von aussen bilden Kirche, Querschiff, Thurm und Kloster eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern ist besonders schön und feierlich. Die Hauptordnung hat, wie gesagt, Halbsäulen; die von ihr eingefassten Bogen ruhen auf Pilastern; unter der ganz einfachen Kuppel treten dann auch in der Hauptordnung Pilaster hervor; in den Seitenschiffen eine kleinere Ordnung von Halbsäulen. Die Querarme schliessen im Halbrund. Der Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine schöne Säulenstellung mit geradem Gebälk ist durch die darüber gesetzte Orgel verdorben. — Das Kloster mit seinem vielbewunderten Refectorium ist gegenwärtig als Caserne schwer zugänglich.

b Die Fassade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das

---

[1]) Wesshalb die Alten sie klüglich unverziert liessen. Siehe z. B. den Tempel der Fortuna virilis in Rom.

Motiv derjenigen von S. Giorgio; nur treten die Gesimsstücke der Halbgiebel und dasjenige über der Thür hier weiter hervor als die Wandsäulen selbst. (Das Innere von J. Sansovino.)

Es folgt die Kirche del Redentore in der Giudecca (1576), a
Palladio's vollkommenster Kirchenbau; einschiffig mit nicht sehr tiefen Seitencapellen, sodass an der Fassade die Hauptordnung — diessmal 2 Säulen zwischen 2 Pilastern — mehr über die untern Halbgiebel vorherrschen konnte; statt der Postamente eine herrliche Treppe mit Balustraden, aber nur in der Mitte und zwar absichtlich so angeordnet, dass man den Sockel zu beiden Seiten sehe; über dem Hauptgiebel eine horizontale Attica, an welche sich obere Halbgiebel — der Ausdruck für die Strebepfeiler des Tonnengewölbes — anlehnen. Bei einem etwas entferntern Gesichtspunkt steigt die Kuppel vortrefflich über die Fassade empor. Das Innere (mit Tonnengewölbe) von grosser perspectivischer Schönheit, bei den einfachsten Formen: reizvoller Einblick in die Capellen mit ihren Nischen, in die lichtreichen abgerundeten Querarme, in die einfache Pilasterordnung der Kuppel: endlich der erhabene Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung im Halbkreis. Das organische Gerüst besteht theils aus Halbsäulen, theils aus Pilastern, welchen Palladio dieselbe Schwellung und Verjüngung zu geben pflegte, wie den Säulen. (Das Kloster höchst einfach, für Mendicanten.)

Erst nach des Meisters Tode wurde (1586) die kleine Kirche des b
Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls in der Giudecca ausgeführt, mit ungenauer Benützung seines Entwurfes. Ich weiss nicht, ob das Auge, dass sich in Venedig an Zierbauten wie die Scuola di S. Marco, S. M. de' Miracoli u. dgl. gewöhnt hat, für diese einfache Fassade mit zwei Pilasterordnungen, einem Halbrundfenster und einem Giebel noch einige Aufmerksamkeit übrig haben wird; vielleicht ist aber nirgends mit so wenigen Mitteln Grösseres erreicht, und nicht umsonst wurden und werden diese Formen und Verhältnisse noch fortwährend mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die Kuppel auf einem Quadrat mit abgestumpften Ecken; ein Vorraum und ein Chor; über den Seitenaltären die vergitterten Nonnenplätze — Alles zeugt von Raumersparniss. (Die Vereinigung von je zwei

Pilastern unter Einem Capitäl gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen.)

a Noch später (1609) benützte man einen Entwurf Palladio's für eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raumsparende und dabei grossartig originelle Anlage des Innern (das Äussere unbekleidet) ist nicht leicht zu beschreiben, wer aber die wenige Schritte entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungslosen Pomp damit vergleicht, wird in S. Lucia die Hand des hohen Meisters erkennen.

Ausser diesen Kirchen hinterliess Palladio in Venedig unvollendet
b (auf immer) das Kloster der Carità (1561), in welchem sich jetzt die Academie befindet. Man sieht das kleinere dreiseitige Erdgeschoss einer Pfeilerhalle mit Pilastern, und die eine Seite eines grossartigen Hofbaues — zwei Geschosse mit Pfeilerhallen und Halbsäulen, und ein Obergeschoss mit Mauer und Pilastern. Es ist das Gebäude, von welchem Göthe mit so vieler und gerechter Begeisterung spricht. Kein weisser Marmor, fast nur Backsteine, für welche Palladio eine Vorliebe hatte, weil er wohl wusste, dass die Nachwelt kein Interesse hat, sie abzureissen wie die Quaderbauten.

Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das östliche Oberitalien überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte diesen Gegenden auch die beste Schutzwehr gegen die Excesse des Barockstyls. Während der schlimmsten borrominesken Zeit verdunkelte sich wohl Palladio's Ruhm zu einer mehr bloss historischen Anerkennung, aber mit dem XVIII. Jahrhundert wurden seine Gebäude von Neuem als Muster anerkannt, nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptsächlich England, mischte sich in die Frage und nahm Partei für ihn auf das Nachdrücklichste. Wie Vignola für die Bildung des Details, so war Palladio für die Composition das Orakel und Vorbild der strengern Architekten seit 1700: ja er herrscht in der classischen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenseiten dieses grossen Einflusses sind nicht zu verhehlen. Unvermeidlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo sie nicht hinpassten, bloss um des Effectes willen;

die palladianischen Formen der Palastfronten, Höfe, Kircheninterieurs u. s. w. wurden äusserlich gehandhabt, als grossartigste Decoration, die sich vorbringen liess, und zwar oft in ganz knechtischer Nachahmung bestimmter Bauten; umsonst lehrten die Urbilder, dass der Meister jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu lösen gewusst hatte.

Dennoch überwog der Vortheil. Unläugbar blieb man auf dieser Fährte den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher als wenn man dem Barockstyl folgte. Bei der grossen Einfachheit des Details in diesem System erhielt sich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältnisse, welche nun einmal die Seele der moderntalienischen Baukunst sind. Jeden Augenblick kann sich dieser Styl wieder der echten wenigstens römischen, wenn nicht griechischen Bildung nähern; es ist, so zu sagen, noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn sich Auge und Sinn darüber Rechenschaft geben, wie sehr schon das Einfach-Grossräumige — in wenigstens nicht unedeln Formen — auf die Stimmung wirkt, wie sehr das Gefühl „im Süden zu sein" davon bedingt ist, so lernt man diese Nachfolge Palladio's erst vollkommen schätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien, hauptsächlich Mailand, jene Bauphysiognomie, die man kalt undherzlos, aber niemals kleinlich schelten kann. Sie hat das Bedürfniss nach dem Grossen und Monumentalen wach gehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunst einen günstigen Boden vorbereitet. Ein grosser Gedanke trifft wenigstens in jenen Gegenden auf keine meschine Baugesinnung.

In Vicenza selbst war und blieb Palladio „das Palladium", wie Milizia in seinen Briefen sagt, und wie man aus Göthe's italienischer Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, Vincenzo Scamozzi (1552—1616), zeigt
sich in seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino am Corso, wesent- a
lich von Palladio abhängig. (Von ihm auch Pal. Trento unweit vom
Dom, und in Venedig der schon genannte Ausbau der Procurazien, b
sowie ein Pal. Cornaro am Canal grande, dann mehrere Villen u. s. w. c
Scamozzi ist durch sein grosses Werk „Architettura universale" bekannter als durch seine eigenen Bauten). Aber noch viel später galt Palladio in der Heimath als Vorbild. Theils nach vorhandenen Zeich-

nungen von ihm, theils wie gesagt mit Nachahmung seiner Bauten
wurden eine ganze Anzahl von Villen und Palästen errichtet, bis die
französische Invasion den Wohlstand der venezianischen Landstadt tief
a erschütterte. Dahin gehört Pal. Cordellina, jetzige Scuola elementare etc.,
mit schöner Doppelordnung an der Fassade und im Hof, um 1750 von
b Calderari erbaut; Pal. Losco am Corso, mit nur zu zahmer Rustica
am Erdgeschoss u. A. m.

c In Verona sind die Dogana (1753, von Pompei) und das Museo
d lapidario (1745), von demselben) sehr unmittelbare Zeugnisse der Be-
geisterung für den palladian. Hallenbau mit geraden Gebälken und
e echt antiken Intervallen; S. Sebastiano (von unbekanntem Urheber) ist
ein relativ classisches Gebäude aus der Zeit, da sonst überall der
f Barockstyl herrschte. — In Brescia der Hof des Pal. Martinengo.

Wir hören mit den 1580er Jahren auf, die Künstler einzeln zu charakterisiren. Statt dessen mag hier ein Gesammtbild des seitdem aufgekommenen **Barockstyls** folgen, so gut wir es zu geben im Stande sind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuthen sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der grossen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen solle, um auch an diesen späten Steinmassen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf ist zu antworten, wie folgt. Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er sich auf das Allerbeste beschränkt. Für diejenigen, welche sich einige Zeit gönnen, ist es bald kein Geheimniss mehr, dass der Genuss hier bei weitem nicht bloss in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern grössertheils in einem Mitleben der italienischen Culturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschliesst. Nun ist es nicht unsere Schuld, dass der Barockstyl ganz unverhältnissmässig vorherrscht und im Grossen den äussern Eindruck wesentlich bedingt, dass Rom, Neapel, Turin

und andere Städte mit seinen Gebilden ganz angefüllt sind. Wer sich irgend eines weitern Gesichtskreises in der Kunst rühmen will, ist auch dieser Masse einige Aufmerksamkeit schuldig. Bei dieser Beschäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienst gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Styles gar nicht abzusprechen ist, obwohl es ihnen bisweilen in Bausch und Bogen abgesprochen wird. Diese Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Dieselben wissen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstyles von ganzem Herzen, ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen grossartig sein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurtheil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe.

Unsere Aufgabe ist: aufmerksam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche sich trotz dem meist verdorbenen und conventionellen Ausdruck des Einzelnen unverkennbar kund geben. Die Physiognomie dieses Styles ist gar nicht so interesselos wie man wohl glaubt.

Die einflussreichsten Architekten waren: zunächst ein vielbeschäftigter Schüler Michelangelo's: Giacomo della Porta; dann jene Colonie von Tessinern, welche Rom seine jetzige Gestalt gab: Domenico Fontana (1543—1607) nebst seinem Bruder Giovanni und seinem Neffen Carlo Maderna (1556—1639), welchen noch der Nebenbuhler Bernini's, Francesco Borromini (1599—1667) und der späte Carlo Fontana (1634—1714) beizuzählen sind. Dann einige Lombarden: die drei Lunghi (der Vater Martino, blühte um 1570, der Sohn Onorio 1569—1619, der Enkel Martino † 1657); Flaminio Ponzio († unter Paul V); Cosimo Fansaga 1591—1678, meist in Neapel thätig; die Bolognesen Domenichino (1581—1641) und Alessandro Algardi (1602—1654), jener sonst mehr als Maler, dieser als Bildhauer berühmt; die Römer Girol. Rinaldi (1570—1655), sein Sohn Carlo (1611—1641) und Giovanni Antonio de' Rossi (1616—1695); ferner der bekannte Maler Pietro da Cortona (1596—1669); gleichzeitig mit diesen und Allen über-

legen: Giov. Lorenzo Bernini von Neapel (1589—1680); alle Spätern von ihm abhängig: Guarino Guarini von Modena (1624 bis 1683), der das jetzige Turin begann; der Decorator Pater Andrea Pozzo (1642—1709); die drei Bibbiena von Bologna, deren Blüthe nach 1700 fällt; die Florentiner Aless. Galilei (1691—1737) und Ferdinando Fuga (geb. 1699); endlich die beiden mächtigsten Architekten des XVIII. Jahrhunderts Filippo Juvara oder Ivara von Messina (1685—1735), und Luigi Vanvitelli von niederländischer Herkunft zu Neapel geboren (1700—1773)[1]. — Das Locale verliert hier fast alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitisches Wanderleben, Andere liefern wenigstens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten.

Innerhalb des Styles, welchen sie gemeinsam repräsentiren, giebt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580 bis 1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz grosse Veränderungen, und bei einer vollständigen methodischen Besprechung müsste mit Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen. Für unsere rasche Übersicht ist eine weitere Trennung um so weniger räthlich, als die Grundformen im Ganzen dieselben bleiben.

Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen[2], Gebälke, Giebel u. s. w. werden mit einer grossen Willkür auf die verschiedenste Weise verwerthet: in ihrer Eigenschaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel stärkerer Accent gegeben als vorher. Manche Architekten componiren in einem beständigen Fortissimo. Säulen, Halbsäulen und Pilaster erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelspilastern auf jeder Seite: eben so viele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeschoben: je nach Umständen auch der Sockel. In Ermanglung einer organischen Bekleidung verlangt man von Dem, was zur Zeit der Renaissance doch wesentlich nur Decoration war, dass es Kraft und

[1]) Der Verfasser bekennt, Juvara's Hauptbau, die Superga bei Turin, gar nicht, und Vanvitelli's Schloss von Caserta nur von aussen gesehen zu haben.

[2]) Die Capitäle insgemein in gefühllos schwülstiger Umbildung. S. 17, Anm.

Leidenschaft ausdrücke; man will sie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perspectivischen Nebenabsicht, die sich damit verbindet, wird bei den Fassaden die Rede sein.

Eine nahe Folge dieser Derbheit war die Abstumpfung des Auges für alle feinern Nuancen. Auf eine merkwürdige Weise tritt diess zu Tage, sobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man sollte erwarten, dass die Baukunst der römischen Kaiserzeit all ihren vegetabilischen und sonstigen plastischen Reichthum hätte herleihen müssen, die Cannelirungen ihrer Säulen, die ornamentirten Basen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtschmuck der Friese, endlich jene plastische Detailfülle ihrer Kranzgesimse, zumal Consolen und Rosetten. Dies Alles kommt aber nur stellenweise und kaum je vollständig zur Anwendung, meist dagegen nur in dürftigem Excerpt. In ganz andern Dingen wird der Reiz für das Auge gesucht, welcher der Pracht entsprechen soll: die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilirungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit Bernini und Borromini sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen. An einzelnen besondern Prachtstücken, wie Altäre u. s. w. werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benützt wurde, soll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater Pozzo diese ganze neue Art von Decoration in ein System, das, im Zusammenhang mit jener durchgehenden perspectivischen Absicht vorgetragen, wahrhaft lehrreich ist, obschon die Mittel, einzeln genommen, zum Theil abscheulich heissen müssen.

Wo dann eine wahre bauliche Function deutlich markirt werden soll, weiss dieser Styl sich natürlich nur noch in unverhältnissmässig massiven Formen auszusprechen. Man vergleiche, um mit einem kleinen Beispiel zu beginnen, die colossalen Deckenconsolen in S. Maria in via lata zu Rom mit den so mässigen, welche in alten Basiliken den Dachstuhl tragen. a

Selten aber ist es mit dem Ausdruck von Functionen ernstlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, später ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung von Thür- und Fensteraufsätzen, wie sie

um 1700 für classisch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden: es sind Fieberphantasien der Architektur. — Allein auch die schlimmsten dieser Formen haben eine Eigenschaft, die für den ganzen Styl wichtig und bezeichnend ist: nämlich ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdruck des wahrhaft Organischen, des Constructiven, sind sie im höchsten Grade wirksam zur Eintheilung von Flächen, zur Markirung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichnen ist.

Der Hauptschauplatz auf welchem diese Frage der Verhältnisse durchgefochten wird, sind in dieser Zeit unläugbar die Kirchenfassaden. Ich weiss, dass man leicht in Versuchung geräth, keine einzige auch nur recht anzusehen. Sie sind schon in der Renaissancezeit, ja in der italienischen Gothik blosse vorgeschobene Decorationen und werden jetzt vollends rein conventionelle Zierstücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zusammenhang haben. Ihre Verhältnisse, ob schön oder hässlich nach damaligem Masstab, dürften uns gleichgültig sein. Allein als reine Fiction ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der oft so verwerflichen Ausdrucksweise, und nöthigen ihn, der Absicht des Baumeisters nachzugehen, seine Rechnung — nicht von Kräften und Lasten, wohl aber von Massen und Formen — nachzurechnen. Man entsinnt sich dabei, dass es zum Theil die Zeitgenossen der grössten Maler des XVII. Jahrhunderts waren, welche so bauten, ja Maler wie Domenichino, Bildhauer wie Bernini selbst.

Seit Palladio werden die Fassaden mit Einer Ordnung (Seite 361) häufiger, ohne jedoch im Ganzen das Übergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im Grossen angab, mochte die widerwärtige Fassade von S. Carlo al corso eher zur Abschreckung, als zur Empfehlung dieser Bauform dienen. (Angeblich von Onorio Lunghi, in der That vom Cardinal Omodei.) Auch diejenige Maderna's an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der überwiegende Typus, welchen seit etwa 1580 Giac. della Porta, Dom Fontana, Mart. Lunghi d. ä. etc. geschaffen hatten, blieb immer derjenige

mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmalere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärts geschwungene Streben; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend, wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die Anlage der Kirchen überhaupt eine andere und die Nebenschiffe zu blossen Capellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hie und da wird die Strebe ganz graziös gebildet, mit Fruchtschnüren geschmückt etc. (S. M. in Campitelli zu Rom, von Rinaldi); andere a
Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloss dem Hauptschiff entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bessern, in jedem einzelnen Fall die Verhältnisse und das Detail neu zu combiniren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen, ist eine rein conventionelle, wie die Elemente, aus welchen sie besteht, wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mässige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandtheile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Grösse und Zahl der Nischen oder Fenster wird im Zusammenhang behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Dass die gedankenlosen Nachtreter und Ausbeuter in der Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach ihnen nicht die ganze Kunst beurtheilen. Ich möchte die Behauptung wagen, dass die Bessern dieser Fassaden in der Gesammtbehandlung consequenter sind, als diejenigen der Renaissance.

Die römischen vom Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts erscheinen in der Gliederung noch einfach und mässig; blosse Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am Erdgeschoss, ja selbst nur an den Portalen. Von Giac. della Porta: Il Gesù, S. Caterina de' Funari; S. Luigi de' Francesi, letztere be- b
sonders nüchtern. — Von Mart. Lunghi d. ä.: S. Girolamo de' c
Schiavoni; S. Atanasio. — Von Vincenzo della Greca: SS. Do- d
menico e Sisto, seiner Zeit viel bewundert. — Von Carlo Maderna: S. Susanna und S. Giacomo degli Incurabili, beide weit besser als die e
Fassade von S. Peter (Seite 337) für welche seine Kräfte nicht hinreichten. — Von Gio. Batt. Soria: S. Carlo a' Catinari, die tüchtige f

a Vorhalle von S. Gregorio u. m. a. — In Neapel konnte schon vor
b 1600 eine Missform entstehen, wie die Fassade des Gesù nuovo, mit ihrer facettirten Rustica, und um 1620 eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der Gerolomini; beide wären in Rom unmöglich gewesen. (Schon der Travertin nöthigte die Römer zu gleichmässiger Behandlung, während Neapel zwischen Marmor und Mörtel schwankt.)

c Mit Algardi's Fassade von S. Ignazio und Rinaldi's säulenreicher Fronte von S. Andrea della Valle zu Rom beginnt die derbere Ausdrucksweise der Fassade von S. Peter ihre Früchte zu tragen: das Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die stärkere Abwechslung der Gliederungen nebst der entsprechenden Brechung der Gesimse. (Diejenige von S. Ignazio ist immer eine der besten dieser
d Classe.) An Rinaldi's sehr interessanter Fassade von S. M. in Campitelli hat das untere Stockwerk Säulen und Halbsäulen von viererlei verschiedenem Rang auf eben so vielen Axen. Hier offenbart sich besonders deutlich das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein malerisches Princip; Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung werden leitende Rücksichten, im geraden Gegensatz zu aller strengern Architektur.

e Reine Prahlerei ist dagegen eine Fassade wie die von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen. (Von Mart. Lunghi d. j.)

Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, mit dem Siege des berninischen Styles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei zurücktretenden Nebenpilastern vollständiger ein.

Der Zweck derselben war nicht bloss Häufung der Formen: vielmehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des Barockstyls: die scheinbare perspectivische Vertiefung. Das Auge geniesst die wenn auch nur flüchtige Täuschung, nicht bloss auf eine Fläche, sondern in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hinein zu sehen.

Theilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand sammt all ihrer Decoration rund auswärts, rund einwärts oder gar in Wellen-

form [1]) geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker als sie ist und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Theile reicher voraus als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Princip thätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Capitäle desselben Ranges dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegentheil sucht. Ich weiss nicht, war es nothwendige Consequenz oder nicht, dass die Giebel ausser der Schwingung nach aussen auch wieder eine nach oben annahmen, sodass ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Curve bildet; so viel ist sicher, dass diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damals theoretisch zugegeben, dass die runde Form unter allen Umständen die schönste sei [2]); ohne darauf zu achten, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muss.

Francesco Borromini ist für diese geschwungenen Fassaden der berüchtigte Name geworden, obschon die übelsten Consequenzen erst von der missverstehenden Willkür der Nachahmer gezogen wurden. Sein Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1667) enthält in a
der That weder innen noch aussen andere gerade Linien als diejenigen an den Fensterpfosten etc. — An S. Marcello am Corso ist die b
Fronte von Carlo Fontana; S. Luca von Pietro da Cortona; S. Croce unweit vom Pantheon aus dem XVIII. Jahrhundert. — Eine Seite kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und grossartige Hauptverhältnisse darstellen und stellen sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am Besten inne beim Anblick gleichzeitiger venezianischer Kirchenfassaden (S. Moisè, Chiesa del Ricovero, S. Maria c
Zobenigo, Scalzi), welche zwar geradlinig aber keine Architektur mehr,

[1]) Ein werther Freund, den ich aus der Ferne herzlich grüsse, pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

[2]) Es ist hier noch einmal hinzuweisen auf Bernini's Colonnaden von S. Peter (S. 338), als deren Caricatur etwa die Halle von S. Micchele in Mailand a
(von Francesco Croce) zu nennen wäre, welche aus vier grössern und vier dazwischen vertheilten kleinern Kreissegmenten besteht.

sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Wulst gehüllt fort; es ist die Fantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwand für die Paläste der Grossen beschafft wurden. Der Platzmangel nöthigte wohl zu einer concentrirten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstyl würdiger ausdrücken als durch solche Puppenkasten.

Übrigens war die Herrschaft dieser Fassadenform in Italien keine lange und keine durchgehende; im XVIII. Jahrhundert sind die wichtigsten Fassaden wieder alle geradlinig: so die sehr colossale von S.
a Pietro in Bologna und die sich schon dem neuern Classicismus nä-
b hernde am neuen Dom von Brescia; in Rom diejenige von S. Gio-
c vanni de' Fiorentini, welche Aless. Galilei in Ermanglung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelo's entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hineinfinden zu können. Von ihm ist auch die Fas-
d sade des Lateran's[1]), wo das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibul wahrhaft grossartig von einer riesigen Halle Einer Ordnung eingefasst ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Beziehung schlechtern Fassade von S. Peter.) Fuga,
e welcher einige Jahrzehnde später (1743) nach einem ähnlichen Programm die Fassade von S. Maria maggiore baute, kehrte zu dem System zweier Ordnungen zurück, und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechselung und durch den Einblick in Loggia und Vestibul malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B.
f die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme (von Gregorini). Und doch hatte für kleinere Kirchen mit Vorhalle und Loggia schon Pietro da Cortona um 1680 ein so tüch-
g tiges Muster aufgestellt wie S. Maria in via lata (am Corso).

Ausser jenen geschwungenen Fassaden kommen übrigens noch

[1]) Die hintere Fassade gegen den Obelisken, wo früher die Benedictionen ertheilt wurden, ist eine gute Doppelhalle aus der Zeit Sixtus V.

viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derselbe Pietro da Cortona wusste der kleinen und übel gelegenen S. M. della Pace a ein majestätisches Ansehen zu geben, indem er vor die Fassade eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche aber eine grosse, hohe, decorirte Halbrundmauer hinstellte, deren vordere Abschlüsse durch reichmotivirte Zwischenbauten mit der Kirche verbunden sind. Das Auge setzt nicht nur hinter dieser Mauer ein grösseres Gebäude voraus, sondern es würde auch von den beiden contrastirenden Curven und der schönwechselnden Schattenwirkung auf das angenehmste berührt werden, wenn die Einzelformen etwas reiner wären. — Bernini, als er um die Kirche von Ariccia ebenfalls eine Halb- b rundmauer anlegte, brauchte die List, dieselbe nach hinten hin allmälig niedriger werden zu lassen, damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und grössere Ausdehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, dass nach 200 Jahren eine Brücke über das Thal würde geführt werden, von welcher aus sein Betrug sich durch die Seitenansicht verräth. Wir werden ihn noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Die Seitenfassaden, wie überhaupt das ganze Äussere mit Ausnahme der Hauptfassade und Kuppel, sind in der Regel blosse Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichste Grossräumigkeit (und Pracht) des Innern und durch möglichsten Hochbau in Anspruch genommen, sondern die Kunst hat, auch wo das Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieser Theile beinahe verzichtet. Höchstens werden die beiden Ordnungen der Fassade, zu Pilastern ermässigt, so gut es geht zur Einrahmung und Theilung der Mauerflächen benützt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Oberschiffes hinansteigen, sind sie meist von todter oder sehr barocker Gestalt. Die tüchtigste Physiognomie zeigen die Aussentheile einiger oberitalischen Kirchen, vermöge des Backsteins, der hier ungescheut zu Tage tritt; so z. B. an S. Salvatore in Bologna (von Magenta). c Der blosse Mörtel dagegen offenbart die ganze Formlosigkeit. Von den römischen Kirchen bietet nächst S. Peter der Hinterbau von S. Maria maggiore wenigstens eine grosse und malerisch gut disponirte d Travertinmasse dar.

nommene Gliederung auf Mauermassen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgesetzter Schmuck zur Anwendung kamen, nicht nur verabscheute man jetzt im Ganzen die Bogenstellungen auf Säulen, sondern auch das Raumgefühl des Barockstyls fand bei engen Intervallen jeglicher Art seine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Basiliken zu den bessern Gebäuden des Styles; die Gerolomini (oder S. Filippo) in Neapel (von Giobatt. Cavagni a
1597); die Annunziata in Genua (von Giac. della Porta), bei b
welcher man sich durch die schwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht darf irre machen lassen, u. a. m. In S. Siro und in c
Madonna delle Vigne zu Genua (1576 und 1586) stehen je zwei Säulen zusammen, wobei der Baumeister durch Anbringung eines Gebälkstückes und durch grössere Zwischenweiten sein Gewissen beruhigen konnte: ein Motiv das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigstens verlangt wurde.

Sodann musste das griechische Kreuz, wie Bramante es für S. Peter beabsichtigt, Michelangelo schon so viel als durchgesetzt hatte, einen grossen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wusste man von nichts Anderem, als dass diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben solle, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrscht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die grossen Baumeister von 1550—1600 S. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, sobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues stellen, oder aussen in die Gegend neben der Sacristei. — Damals entlehnte hier Galeazzo Alessi, wie wir sahen (S. 351), die Grundform für seine Madonna di Carignano; später, nach 1596, wurde die Madonna della Ghiara in Reggio ent- d
worfen, deren schönes Innere nur durch die vollständige Bemalung der Gewölbe und Kuppel über dem hellfarbigen Unterbau schwer erscheint. Beide Gebäude schliessen allerdings nicht in halbrunden, sondern in lauter geradlinigen Fassaden, letzteres mit Ausnahme des Chores. In Rom ist das Innere von S. Carlo a' Catinari (1612, von e
Rosati) ein schöner Bau dieser Art. Noch in ganz späten Redactionen, wie S. Agnese in Piazza navona zu Rom (Inneres von Carlo Rinaldi) und S. Alessandro in Zebedia zu Mailand wirkt f

Die Thürme sind in diesen Zeiten am leidlichsten, wo sie nur als kleine, schlanke Campanili von anspruchloser, leichter Bildung neben die Kirche hingestellt werden. Man gewöhnt sich bald daran, diesen durchsichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübsch zu finden und vermisst ihn ungern wo er fehlt. — Sobald dagegen diese Naivetät wegfällt, sobald der Thurm als solcher etwas bedeuten soll, geht der hier ganz entfesselte Barockstyl in die unglaublichsten Phantasien über. Borromini baut in Rom Thürme von ovalem Grund-
a plan (S. Agnese in Piazza navona), mit zwei convexen und zwei concaven Seiten (Kloster der Chiesa nuova), mit spiralförmigem Oberbau (Sapienza) u. s. w.: endlich giebt er gleichsam ein Manifest aller
b seiner Stylprincipien in dem Thurm von S. Andrea delle Fratte. Wenn in diesem Wahnsinn Methode und künstlerische Sicherheit ist, so fehlt dieselbe ganz in dem (vielleicht) grössten Barockthurm Italiens: dem-
d jenigen an S. Sepolcro in Parma. Neben diesem abscheulichen Gebäude kann selbst die Nüchternheit mancher andern Thürme willkommen sein.

Viel grössere Theilnahme wurde dem Äussern der Kuppeln zugewandt, welche das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduciren. Ein wesentlich neues Motiv kommt wohl kaum vor, obwohl sie unter sich äusserst verschieden sind in den Verhältnissen und im Detail des mit Halbsäulen umgebenen Cylinders und in dem Wölbungsgrad der Schale. Ich glaube nicht, dass eine in Italien vorhanden ist, welche dem ungemein schönen, beinahe parabolischen Umriss von Mansard's Invalidenkuppel gleichkömmt; doch haben die meisten spätern mit dieser genannten die bedeutendere Höhe und Schlankheit gemein. Auch hier offenbart sich der principielle Hochbau des Barockstyles. In Neapel ist die verhältnissmässige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulcanische Beschaffenheit der Gegend vorgeschrieben.

Die wichtigsten Neuerungen erfuhr die Anlage des Innern. Zunächst muss von dem weitern Schicksal der bisher üblichen Formen die Rede sein.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze ange-

wenigstens die nicht zu verderbende Raumschönheit eines so gestal-
a teten Innern. An dem besten derartigen Bau des vorigen Jahrhun-
derts, an dem herrlichen Dom von Brescia, von welchem noch
weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvortheil, die Herrschaft der
Kuppel über das ganze Äussere, ohne Noth Preis gegeben, und zwar
bloss zu Gunsten jener ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 374, b).
Allerdings ist die Kuppel das späteste, allein sie war von jeher beab-
sichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hin-
terste (Chor) beträchtlich verlängert. (Ferrara, vgl. S. 211, d und e.)

Für einzelne besonders angebaute Prachtcapellen wurde das
griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur dass die Kup-
pel sehr die Hauptsache ausmacht, und die vier Arme mit ihren
Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Capellen wie diejenigen
b Sixtus V und Pauls V in S. Maria maggiore zu Rom wurden schon
durch ihre Pracht mustergültige Vorbilder; ein wahrhaft schöner Bau
c ist aber die eben so reiche, nur weniger bunte Cap. Corsini im La-
teran. (Die Cap. Corsini im Carmine zu Florenz, 1675 von Silvani
erbaut, gehört ebenfalls zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweif-
ten Grundpläne borrominesker Capellen, die meist auf Ellipsen zu-
rückzuführen sind, zeigen erst den wahren Werth des griechischen
Kreuzes.

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an
deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, dass eine
Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist
hier wieder an Vignola und an seine Kirche del Gesù in Rom zu
erinnern (S. 343, e). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michel-
g angelo's, Giacomo della Porta, beim Bau von S. Maria a' monti
sich diesem Vorbild im Ganzen anschloss, wenn dann Maderna's vor-
deres Langhaus von S. Peter mit einer (trotz der Nebenschiffe) ana-
logen Anlage das natürliche Muster für hunderte von Kirchen noth-
wendig werden musste, so kann die grosse Verbreitung dieses Systemes
nicht mehr befremden.

Das Innere der Barockkirchen wird, wie schon vorläufig ange-
deutet, vorzugsweise 1) ein Weitbau und 2) ein Hochbau.

Das Hauptziel des Barockstyls ist: möglichst grosse Haupträume an Einem Stücke zu schaffen. Dieselben Mittel, mit welchen die Renaissance lange, mässig breite Hauptschiffe, geräumige Nebenschiffe und Reihen tiefer Capellen zu Stande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptschiff und Querschiff die möglichste Breite und Höhe zu geben; die Nebenschiffe werden entweder stark reducirt oder ganz weggelassen; die Capellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Grösse, aber wenig Tiefe. (Natürlich mit Ausnahme der zu besondern Cultuszwecken eigens angebauten.) — Man sieht, dass es sich wieder um eine Scheinerweiterung handelt: das Auge soll die Capellen, obschon sie blosse Nischen geworden sind, für Durchgänge zu vermuthlichen Seitenräumen ansehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach sich. Man findet fortan über dem Hauptgesimse fast regelmässig eine hohe Attica, und über dieser erst setzt das Tonnengewölbe an.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 368) in ihr wahres Licht. Ausser der perspectivischen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewusstsein zu Grunde, dass der einzelne Pilaster bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde. (D. h. dem Auge, und nur als Scheinstütze, denn constructiv hat er ohnehin keine Bedeutung.)

Ferner ergiebt sich nun noch ein letzter und entscheidender Grund gegen den Basilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältnissen, die man jetzt liebte, in enormer Grösse errichtet werden müssen. Kein Wunder dass jetzt auch die Halbsäulen, welche noch Palladio so gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im Ganzen selten werden. Es setzt sich der Gebrauch fest, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfassung der Wandaltäre anzuwenden, in welcher Function sie dann gleichsam das bewegliche Element des Erdgeschosses ausmachen. Ihr möglichst prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löst sie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen sie vor der Zeit Bernini's die Linien des Gebäudes noch nicht ohne Noth stören; ja der Hauptaltar richtet sich bisweilen mit seinen Freisäulen nach der Hauptpilasterordnung der Kirche, und ebenso die Altäre der Capellen nach der Pilasterordnung der letztern

a (S. Ambrogio in Genua): erst seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts hören alle Rücksichten dieser Art auf, wovon unten Mehreres.

Der vordere Arm der Kirche ist im Verhältniss zum Ganzen selten lang [1]): er überschreitet in der Regel nicht drei Pfeilerintervalle;
b fünf sind schon sehr selten. (Chiesa nuova in Rom, 1599 von Mart. Lunghi d. ä.) Man wünschte schon sich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen, abgesehen davon, dass die Kirche auch ohne ein langes Hauptschiff gross und kostbar genug ausfiel. Den mittlern Typus dieser Art vertreten nächst dem Gesù in Rom: das Innere von
c S. Ignazio (von Domenichino), S. Andrea della Valle (von Maderna) u. s. w., nebst unzähligen Kirchen der ganzen katholischen Welt. Schon diese Anlage gewährt, Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet, einen verhältnissmässig grössern ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustyl. Zwar ragen die Querschiffe nur wenig hervor, meist nur so weit als die Capellen des Hauptschiffes, allein der Beschauer wird über diese geringe Tiefe wenigstens so lange getäuscht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beschäftigt ist.

Und auch diese Anordnung ist dem Barockstyl noch nicht interessant genug. Er unterbricht oft das Hauptschiff mit einem vorläufigen kleinern Querschiff, das eine flache Kuppel oder auch nur ein sog. böhmisches Gewölbe trägt. — Schon die Renaissance hatte stellenweise etwas ähnliches versucht (Dom von Padua S. 320, a, S. Sisto in Piacenza S. 204, a), aber in unschuldigern Absichten; sie wollte nur Räume von bedeutendem Charakter schaffen: der Barocco dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor grossen herrschenden Horizontalen ohne Unterbrechung, und zieht es vor, das Langhaus zu negiren. Auch seine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht: das Auge leiht den durch das Vortreten der Pfeiler abgeschnittenen Armen dieses vordern Querbaues wiederum eine Grösse die sie nicht haben. Endlich ist das rein malerische Princip der möglichsten Abwechselung in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht eins und dasselbe.

---

[1]) Es versteht sich, dass hier blosse Umbauten, welche sich an die Form älterer Kirchen anzuschliessen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So
a das von Borromini umgebaute Innere des Laterans etc.

Die bessern Kirchen dieser Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Coulissen dar (sit venia verbo), welchen der Chor zur Schlussdecoration dient [1]). Man betrachte z. B. ohne Vorurtheil das Innere von S. Pietro in Bologna a
(vom Pater Magenta, nach 1600): das Hauptschiff ist trotz schwerer Ungeschicklichkeiten von grandiosem Effect; hauptsächlich aber bieten die Nebenschiffe eine Abwechselung grosser und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derselben Axe dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demselben Meister ist S. Salvatore ebenda. Kleiner, später und überladener: Corpus Domini (oder la Santa). Ein ziemlich würdiges Interieur dieser Art ist auch dasjenige des Domes von Ferrara (1712, von Mazzarelli). b

War man einmal so weit gegangen, gab man zudem das ganze Äussere mit Ausnahme der Fassade und etwa der Kuppel Preis, so blieb das Feld für noch viel kühnere Combinationen offen. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit Rundräume, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationell geschwungenen Räumen beliebt. Dieser Art sind in Rom Borromini's eigene verrufene Interieurs von S. Carlo alle 4 fon- c
tane und von der Kirche der Sapienza; in Genua mag man bei Gelegenheit einen wundersamen Excess dieser Art in der kleinen Kirche d
neben S. Giorgio beobachten. Bernini hat sich nie so tief eingelassen; seine elliptische Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale) e
zeigt Eine sehr deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Capellen gleichmässig unterordnen. Das ansprechendste Interieur dieser freieren Art hat wohl unter den römischen Kirchen S. M. in f
Campitelli (von Rinaldi 1665); auf einen Vorderraum in Gestalt eines griechischen Kreuzes folgt ein Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche Vertheilung vortretender Säulen und Oekonomie des Lichtes ist ein grosser perspectivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr

[1]) Das Gleichniss vom Theater ist kein unbilliges. In dem Werke des Pozzo wird aus der Identität der Principien des Innenbaues und derjenigen der theatralischen Decoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas Anderes ist es, wenn der bizarre Tacca in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz den blossen g
Chorraum als eine Theaterscena im ältern Sinn (ohne Coulissen) behandelt.

ausgedehnte) Ganze gebracht. — In kleinern Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, freilich oft im allerbarocksten Ausdruck.

Übrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichern Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstyl z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und elegantern Ausdruck als ihn etwa S. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeiler nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt, u. s. w. Eine der
a geistvollsten Lösungen des Problems bietet der Dom von Brescia, wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese.

Die Beleuchtung der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkt aus, fast durchweg eine glückliche: bedeutendes Kuppellicht (wenn die Vorhänge nicht geschlossen sind!), Fenster im Tonnengewölbe des Hauptschiffes, grosse und hoch angebrachte Lunettenfenster in den Querschiffen, kleinere in den Capellen; also lauter Oberlicht, gesteigert je nach der Bedeutung der betreffenden Bautheile. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg: von denjenigen in den Seitencapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Cylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, dass die anstossende Seitencapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am Vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos oder doch nur mässig decorirt sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche S. Maria di Carignano in Genua, so verdient in
b dieser der oftgenannte Dom von Brescia — hell steinfarbig von unten bis zu den einfachen Cassetten der Kuppelschale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehrern Kirchen, die in der Anlage eben so
c trefflich, dabei aber überladen sind. Der Dom von Spoleto (um 1640) verdankt seine Wirkung sogar einzig der Farblosigkeit. Einzelne vor-

nehmere Orden, die ihren Gottesdienst so zu sagen nur für sich halten und keine Gemeinde um sich zu sammeln suchen, bauten sich wohlräumige, weisse Kirchen, in welchen nur der Marmorboden und die Ausstattung der Altäre den Reichthum verrathen. So in Rom S. Gre- a
gorio (Camaldulenser), SS. Giovanni e Paolo (ehemals Jesuaten) etc. Die Carthäuser dagegen scheinen für ihre noch grössere Abschliessung einen Ersatz in der vollen Pracht der Kirchen zu suchen. Die Jesuiten endlich sind für die bunte Überladung der ganzen Decoration sprichwörtlich geworden. Es ist nicht zu läugnen, dass manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme sind und dass der Pater Pozzo ihrem Orden angehörte. Nur darf man diess nicht so verstehen, als hätte es eine speciell jesuitische Kunst gegeben. Je nach den Baumeistern (die nur geringsten Theiles vom Orden waren) sind ihre Kirchen sehr verschieden und selbst die buntesten sind mit einer consequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt.

Das malerische Grundgefühl des Barockstyls, welches so viel Abwechselung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als sich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechanischen Wahrscheinlichkeit) vereinigen liess, musste in der Decoration sein volles Genüge und seinen Untergang finden. Das Übel ist nicht die Buntheit an sich, denn diese könnte ein strenge geschlossenes System bilden, sondern das Missverhältniss der einzelnen Decorationsweisen zu einander.

Schon in dem architektonischen Theil zeigt sich die Rastlosigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als blosse Wand existiren lässt. Was neben den Altären übrig bleibt, wird zu Nischen verarbeitet, deren Grösse und Gestalt zu der umgebenden Pilasterordnung — sei es die des Hauptschiffes oder die der Capellen — in gar keinem rationellen, nothwendigen Verhältniss steht. Wesshalb denn auch grössere und kleinere abwechseln. Oft klemmen zwei Pilaster eine obere und eine untere Nische in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von S. Peter mit einem Pfeiler Palladio's, z. B. im Re- b
dentore zu Venedig zu vergleichen, um zu sehen, wie eine Nische als blosser Lückenbüsser und wie anders sie als ernsthaftes Motiv wirkt. (Wobei wir die höchst bizarre Einfassung mancher Nischen nicht einmal in Betracht ziehen.)

Pilaster, Friese, Bogenleibungen u. s. w. hatten schon zur Zeit der Renaissance oft einen reichen ornamentalen Schmuck (gemalt oder stucchirt) erhalten, der nach strengern architektonischen Gesetzen wenigstens den erstern nicht gehörte, sich aber durch die naive Freude daran und durch den schönen Detailgeschmack entschuldigen lässt. Der Barockstyl beutet diesen Vorgang mit absichtlichem Missverstand aus, um bei solchem Anlass seine Prachtstoffe anbringen zu können. Er geräth wieder in diejenige Knechtschaft derselben, welche mit dem ersten Jahrtausend (Seite 77, 115) hätte auf immer beseitigt sein sollen. Es beginnen, namentlich in Jesuitenkirchen, die kostbarsten Incrustationen mit Marmoren aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli u. s. w. Ein glücklicher Zufall verschaffte den Decoratoren
a des Gesù in Rom jenes grosse Quantum des kostbarsten gelben Marmors, womit sie ihre Pilaster ganz belegen konnten; in andern Kirchen erschien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der kostbare Jaspis etc. war zu selten, um in grossen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erstern vermeintlich einen höhern Werth und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Mosaikornamenten vermischte. Und dieselbe Zeit, die sonst so gut wusste was Farbe ist, verfing sich nun hier in einer barbarischen Gleichgültigkeit, wo es sich um die Farbenfolge verhältnissmässig einfacher Formen und Flächen handelte.
b Die plumpe Pracht der mediceischen Capelle bei S. Lorenzo in Florenz (S. 275, a—d) steht ausserhalb dieser Linie; wohl aber kann man z. B.
c die Incrustation von S. Ambrogio in Genua als normal betrachten, d. h. als eine solche wie man sie gerne überall angebracht hätte. Hier sind die Pilaster der Hauptordnung unten roth und weiss, oben schwarz und weiss gestreift, Capitäle und Gesimse weiss, nur der Fries hat weisse Zierrathen auf schwarzem Grund; an der untern Ordnung ist in Marmor aller Farben jenes kalligraphisch gedankenlose Cartouchenwerk angebracht. Einzelne besonders verehrte Capellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit spiegelblankem gelbem, gesprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Nischen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu lassen, die Trauer z. B. in Passionscapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probirstein auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt sobald die Mittel ausreichten.
d (Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz; rechtes Querschiff

von S. Carlo in Genua; Capellen in allen reichern Kirchen Roms.) In a S. Peter zu Rom füllte Bernini (S. 339) die untere Ordnung vollends mit Reliefzierrathen in Mosaik an.

Den reichsten Schmuck erhielten insgemein die Theile, welche dem Auge die nächsten waren, Sockel, Piedestale von Altarsäulen etc. (Mosaikwappen der Mediceischen Capelle in Florenz, in S. Ambrogio b in Genua etc.; Capellenschranken in S. Martino zu Neapel). Wer aber die Stoffe nicht hatte, ahmte sie in Scagliola oder Stuckmarmor nach, wenn nicht an den Bautheilen selbst, doch wenigstens an den Altären. Welch undankbare Opfer man sich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jesuitenkirche in Venedig. Das Teppich- c muster, grüngrau auf weiss, welches die Flächen zwischen den Pilastern, ja auch die Säulen im Chor deckt, wird Niemand beim ersten Blick für etwas Anderes, als für eine aufgemalte Decoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stucco oder Scagliola, bis das Auge sich zuletzt überzeugt, dass es sich um ein unendlich kostspieliges Marmormosaik handelt.

Zu dieser Art von Polychromie wollte dann das Plastische nur noch im derbsten Ausdruck passen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren, z. B. am Titusbogen mit Victorien beseelt, an welchen man nicht bloss den herrlichsten plastischen Styl, sondern die vollkommenste Harmonie der Anordnung und des Reliefmasses mit den Bauformen bewundert. Die Renaissance ahmte dergleichen zuerst schön und massvoll (Altar Alexanders VI in der d Sacristei von S. M. del Popolo), dann mit kecker Umwandlung des Reliefs beinahe in Freisculptur (Jac. Sansovino's Biblioteca, S. 326) nach. Der Barockstyl aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung Preis und liess grosse allegorische Figuren in dieselbe hineinsitzen, so gut es ging. Mit ihrer naturalistischen Auffassung empfindet das Auge um so peinlicher ihren Anspruch, wirklich da zu sitzen, wo kein menschliches Wesen sitzen kann. (S. Peter in Rom; e S. Ambrogio in Genua etc.) Bloss gemalte Figuren desselben naturalistischen Styles (z. B. diejenigen des Spagnoletto in S. Martino zu f Neapel) sind an dieser Stelle erträglicher, weil sie wenigstens hinter dem Bogen sitzend gedacht sind und nicht herunter zu fallen drohen. — In der Folge überlud der Barockstyl noch alle Gesimse, nament-

lich die Altargiebel u. dgl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gyps. Von irgend einem Verhältniss zwischen diesen Decorationsfiguren und den Statuen der Nischen ist a priori nicht die Rede, da schon die Nischen selber kein bewusstes Grössenverhältniss mehr zum Gebäude haben.

Oberhalb der Gesimse beginnt endlich der Raum, in welchem die entfesselte Decoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien feiert. Seit der altchristlichen Zeit hatte die Gewölbemalerei in Italien nie ganz aufgehört, allein sie hatte sich entweder auf die Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribunen beschränkt, oder (wie in der Schule Giotto's) sich der baulichen Gewölbeeintheilung strenge untergeordnet. Zur Blüthezeit der Renaissance hatten in den besten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darstellungen; die übrigen Gewölbe waren cassettirt. Michelangelo, der das Gewölbe der Sistina ausmalte, zog doch für die Hauptgewölbe von S. Peter die vergoldete Cassettirung vor; Coreggio malte nur Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockstyl begnügte sich noch bisweilen mit einfacher Ornamentirung seiner Tonnengewölbe, doch bald riss die Deckenmalerei Alles mit sich fort; vielleicht zum Theil, weil die handfesten Maler sie schneller und wohlfeiler lieferten als die Stuccatoren ihr sehr massives und kostspieliges Cassettenwerk. Es blieb noch immer der vergoldeten Stuccaturen genug übrig, in Gestalt von Einrahmungen aller Art um die Malereien, auch von Fruchtschnüren an Gesimsen, Archivolten u. s. w. Oft sind diese Theile das Beste der ganzen Decoration. (Festons mit besonderer Beziehung auf die Gärtner und Lebensmittelhändler als Stifter, in S. Maria dell'
a Orto zu Rom, Trastevere.) Es giebt Beispiele solcher Einrahmungen, in welchen die unbewegten architektonischen und die bewegten vegetabilischen Theile mit einem dritten Bestandtheil zusammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; dieses dritte ist die Muschel, ein organisches Gebilde und doch in festem Stoff, das gleichsam die Mitte einnimmt zwischen jenen beiden. Freilich entsteht noch öfter eine bombastische Fratze als ein schönes Ornament. Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Dieselbe drängt sich auf jede Weise ein. Zuerst in die Cassetten, an die Stelle der Rosetten; sie treibt die Cassette nach Kräften zum Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 sind die Gewölbe bereits in eine Anzahl meist viereckiger Felder getheilt, alle voll historischer und allegorischer Darstellungen. (Gesù nuovo u. s. w.; a
als profanes Gegenstück: Vasari's Deckengemälde im grossen Saal des Pal. vecchio zu Florenz; alles je naturalistischer, desto unleidlicher.) Dann schafft sie sich bequemere grosse Cartouchen von geschwungenen Umrissen und füllt dieselben mit ihren Scenen an (Annunziata b
in Genua). Endlich nimmt sie das ganze Gewölbe als Continuum in Anspruch. Auch jetzt noch besannen sich die bessern Künstler und suchten dem grossen Vorbild in der Sistina (s. d. Malerei) jene wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Scenen abzugewinnen. (Domenichino: Chor von S. Andrea della Valle; als profanes Beispiel: c
Galerie des Palazzo Farnese in Rom, von Annib. Caracci.) Im Ganzen aber schlägt Coreggio's verführerisches Beispiel siegreich durch; schon hatte man die Kuppeln mit jenen in Untensicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen sich gewöhnt; jetzt erhielten fast alle Gewölbe der Kirche solche Glorien, umrandet von Gruppen solcher Figuren, welche auf der Erde zu stehen censirt sind. Der Styl und die illusionäre Darstellungsweise wird uns bei Anlass der Malerei beschäftigen; hier constatiren wir nur die grosse Abtretung, welche sich die Architektur gefallen lässt. — Es war ein richtiges Bewusstsein, welches den Pater **Pozzo** dazu trieb, diesen Gestalten und Gruppen einen neuen idealen Raum zur Einfassung und zum Aufenthalt zu geben, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche ist, eine möglichst prächtige Hofhalle, über welcher man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Es gehörte dazu allerdings seine resolute Meisterschaft im perspectivischen Extemporiren von Figuren und Baulichkeiten, seine Herrschaft über die Nuancen des Tones und die ganze volle Sorglosigkeit in allen höheren Beziehungen. Sein Gewölbe in S. Ignazio zu Rom ist uner- d
reicht geblieben; er selber hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleistet. Andere Male begnügt er sich mit der blossen perspectivisch gemalten Architektur (Scheinkuppel in der Badia zu Arezzo; e

a Saal in der Pinakothek zu Bologna u. A. m.; umständliche Anweisungen in seinem Lehrbuch.) Aus der spätesten Zeit des Styles ist b das Gewölbe im Carmine zu Florenz (um 1780, von Stagi) eine nicht zu verachtende Arbeit, man glaubt aus einem tiefen Prachthof durch eine grössere und zwei kleinere Öffnungen in den Himmel zu schauen. — Gleichzeitig mit Pozzo arbeiteten Haffner und Colonna in vielen Städten Italiens die baulichen Theile der Deckenmalereien.

Natürlich konnten sich die Maler nie ein Genüge thun. Welche Kunstgriffe erlaubte man sich bisweilen, um die täuschende Wirkung auf das Äusserste zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette", vermochten doch ihren Glorien natürlich nie die Helle des Tageslichtes, geschweige denn den Glanz des Paradieses zu geben; man hatte die Fenster neben der Malerei zur Vergleichung. Es geschah nun das Mögliche um sie zu verstecken und nur auf das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. Mansard in seinem Invalidendom baute zwei Kuppeln über einander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Öffnung, welche gross genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen c zu lassen. Am wunderlichsten half sich der Baumeister von S. Antonio zu Parma (der jüngere Bibiena, um 1714). Er baute im Langhaus zwei Gewölbe übereinander, gab dem obern starkes Seitenlicht, und liess im untern eine Menge barocker Öffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz liesse sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerthen.

Die daneben noch immer, hauptsächlich in Venedig und Neapel üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standpunkt" neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Ölgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresco. Als endlich in Venedig Tiepolo die Glorienmalerei in Fresco einführte, ging er mit kecker Übertreibung über alles Bekannte hinaus.

Die erstaunlichsten Excesse beginnen überhaupt erst mit dem XVIII. Jahrhundert. In der Absicht, das Raumverhältniss der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, liess man die Arme,

Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren der Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgend einem Pilaster weislich festgenietet, ihre blechernen Füsse und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessirt, der durchgehe die Kuppelchen der Nebenschiffe in S. Am- a
brogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im Guten wie im Schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Decoration, welche „zusammenwirken" soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier Eines das Andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Theile, jeder von besondern Präcedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegeneilen und wie sie einander gegenseitig demoralisiren, die Farbe die bauliche und die plastische Form und umgekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Mass- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, dass man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen verweilen kann. Selbst die decorative Überladung hat ihre gute Seite: sie giebt das Gefühl eines sorglosen Reichthums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diessmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modificirt freilich diess Vorurtheil.

Die übelsten Eigenschaften des Styls culminiren allerdings in dem centralen Prachtstück der Kirchen: dem Hochaltar, und in den **Altären** überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äusserst kostbarer Steinarten zu einem colossalen, formlosen Rahmen mit Säulenstellungen. (Cap. Pauls V in S. M. maggiore; b
linkes Querschiff des Laterans etc.) Gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplans, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, welche

schon an den Fassaden, nur gemässigter, vorkommen. — Noch schlimmer geberdet sich der isolirte Altar, welcher, von der Rücksicht auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst a in Gestalt eines grossen Kreissegmentes (Hochaltar von S. Chiara in Neapel); mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. Bernini's Frechheit stellte mit dem ehernen Tabernakel von S. Peter die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämmtliche Einzelformen in Bewegung gerathen. Seine gewundenen und geblümten Säulen[1]), sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben grösseres Unheil gestiftet, als die Fassaden Borromini's, welche um Jahrzehnde später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Princips sind. — Ausserhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem Pozzo, welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Äusserstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu mager; man muss in b der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie er zehn Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel verband; noch c schrecklicher aber ist sein Hochaltar a' Scalzi ebenda. Unter seinen d Wandaltären ist der des heil. Ignatius im linken Querschiff des Gesù in Rom berühmt durch ungemeine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmuckes (Nebengruppen, eherne Communionbank etc.). Andere in S. Ignazio u. s. w.

Die Klöster der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor Allem der Grossräumigkeit an. Ausser den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philippiner (Padri dell' oratorio); an grossartigen Benedictinerabteien dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein als Italien.

[1]) Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes, wovon einige a jetzt in der Capella del Sagramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Rafaels Fresco: die Schenkung Constantin's.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gerne besucht, wird in den Capitelsälen, Refectorien und Sacristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Theile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stuccaturen und die bisweilen werthvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Theiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Corporation und zwar nur einer geistlichen angehören kann. Die Corridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der grössten Paläste nichts nach. Die **Hallen** der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergrosse Einfachheit, dass ihnen lange nicht mehr derjenige Werth beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indess giebt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen: und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstyl sich entschloss, Bogen auf Säulen zu setzen. Im Einklang mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen gross und weit, mussten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundene Säulen zu ruhen kommen (S. 377, c). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu Genua (S. 353, e); ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitencollegium, ist der Hof der Brera in Mailand, einer der mächtigsten des ganzen a
Styles, von **Richini**; mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Porticus einer der ersten grossartig südlichen Baueindrücke, welche den vom Norden Kommenden erwarten.

An den **Palästen** dieser Zeit ist, was zunächst die **Fassaden** anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Theil schon bei Anlass dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im Allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das Übergewicht; bei der bedeutenden Grösse und Höhe der Gebäude war es aus ökonomischen und baulichen Gründen gerathen, darauf zu verzichten; auch waren die Pilasterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenstern der kleinen Zwischenstockwerke (Mezzaninen), welche zur Zeit der Renaissance entweder halb verhehlt, d. h. in die Friese verwiesen, oder doch ganz anspruchlos angebracht wurden, jetzt dagegen sich einer gewissen Grösse und Ausschmückung erfreuen sollten, sodass das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläste mit Einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladio's sie entwarfen, passten z. B. für die pompliebenden römischen Fürstenfamilien nicht mehr. Die unschöne und leblose Einrahmung der Mauertheile in Felder, welche seit dem XVII. Jahrhundert häufig vorkömmt, soll eine Art von Ersatz bieten, da einmal das Auge die verticale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt theils einer reich barocken, theils einer wüsten und rohen, missverständlich von der Rustica abstrahirten Bildung; auch wo es verhältnissmässig rein bleibt, sieht man ihm die Theilnahmlosigkeit an, womit es, bloss um seine Stelle zu markiren, gebildet wurde. An den Kranzgesimsen tritt, während man vor demjenigen des Pal. Farnese in Rom (S. 331, d) noch immer die grösste Verehrung zu empfinden vorgab, eine erstaunliche Willkür zu Tage, indem Jeder neu sein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig gesagt, die grossen Portale: die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. — Der einzige mögliche Werth der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen.

a Die beste römische Fassade dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra, von Flaminio Ponzio, vermöge der einfachen aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauermasse, sowie der Stockwerke unter sich. Durch grossartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen mit offenen Bogenhallen zeichnet sich
b Pal. Barberini aus (von Maderna und Bernini). Die Fassade des
d Quirinals gegen den Platz (von Ponzio) zeigt wenigstens eine grossartige, noble Vertheilung der Fenster.

Der berühmte Domenico Fontana ist gerade in dieser Beziehung niemals recht glücklich: seine Fenster stehen entweder zu

eng oder sie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den ungeheuren Fassaden in keiner Beziehung steht. (Pal. des Laterans in Rom; Museum — einst Universität — und Palazzo reale in Neapel.) Sein Werth liegt in den Dispositionen. a

Die meisten übrigen römischen Paläste dieser Zeit sind als grosse Herbergen des hohen Adels und seiner obern und niedern Dienerschaft erbaut: Zahl und Ausdehnung der Stockwerke sind Sache der Convenienz, und damit auch die Composition im Grossen. Die eine Fassade ist besser als die andere, allein keine mehr eine freie künstlerische Schöpfung, obwohl die Grösse des Massstabes und die Solidität des Baues immer einen gewissen Phantasieeindruck hervorbringen. — Die Fassaden Neapels stehen in jeder Beziehung um ein Bedeutendes tiefer: in Florenz, Venedig und Genua herrschen die aus der vorhergehenden Periode ererbten Typen weiter. (Seite 327, 345, 354.)

Die Höfe der Paläste werden jetzt häufiger geschlossen als mit Hallen versehen und haben dann eine ähnliche Architektur wie die der Fassade, oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloss schlichten, sondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber Säulenhöfe verlangt werden, kommt es gerade wie in jenen Jesuitencollegien zu einzelnen, leichten, prächtigen Bogenhallen auf gedoppelten Säulen. So im Pal. Borghese zu Rom (von Mart. Lunghi d. ä.); oft erhält wenigstens b
die eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; so im Pal. Mattei (von c
Maderna). Der grosse Hof des Quirinals (von Mascherino) wirkt d
ganz imposant durch die einfache durchgehende Pfeilerhalle, welche an der Seite der päpstlichen Wohnung sich zu einer offenen Loggia steigert. Wo der Zweck des Gebäudes einfache Säulen mit Bogen rechtfertigte, entstand auch wohl noch eine Halle im Sinne der frühern Renaissance, wie z. B. der grosse Hof im Ospedale maggiore e
zu Mailand (von Richini); ein trotz manchem barocken Detail schönes und majestätisches Bauwerk.

Bei dem so grossen perspectivischen Raffinement des Barockstyles konnten auch die Höfe nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portal her sollte jenseits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegenstand, etwa Brunnen mit Statuen, sondern auf eine Architektur auslaufen, welche wenigstens scheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine schlichte

Mauer ist, wird irgendwie für ein solches Schaustück gesorgt, und
wenn man es auch nur hinmalen müsste. Wo ein hinterer Durch-
gang ist, wird er mit grossartigen Formen umgeben und auf diese
Weise irgend eine bedeutende Erwartung geweckt. Der Hof der
a Consulta beim Quirinal (von Fuga) giebt, vom vordern Portal aus
gesehen, ein solches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht
b entspricht. Im Pal. Spada zu Rom hat Borromini von der linken
Seite des Hofes aus nach einem Nebenhof einen Säulengang ange-
legt, dessen wahre Länge das Auge nicht gleich erräth. — Wie schon
in der vorigen Periode, z. B. in den Palästen von Genua, auf solche
Durchblicke hingearbeitet wurde, ist oben (Seite 350) nachzulesen. —
c Am Palast von Monte Citorio in Rom (von Bernini und Carlo
Fontana) ist der ganze halbrunde Hof mit der Brunnenschale in der
Mitte nur auf den Durchblick aus dem Vestibul berechnet.

Der Stolz der damaligen Paläste sind aber vorzugsweise die
Treppen. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite,
niedrige Stufen, bequeme Absätze, steinerne (selten eiserne) Balustra-
den und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der Treppenbau-
d kunst galt Bernini's Scala regia im Vatican mit ihren ionischen
Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung. Man wird
in der That zugeben müssen, dass auf einem so geringen Raum nichts
Imposanteres denkbar ist. In den Palästen der neuen Nepotenfamilie
e Corsini zu Rom (von Fuga) und zu Florenz sind dagegen den Dop-
peltreppen eigene grosse Gebäude gewidmet; es war das einzige, wo-
durch man die Paläste vor denjenigen des ältern Adels ganz ent-
f schieden auszeichnen konnte. Die Treppe des Pal. Lancellotti in Velletri
(von Mart. Lunghi d. ä.) ist schon um der Aussicht willen, die
g von ihren Bogenhallen eingefasst wird, einzig auf Erden. — In eini-
gen Palästen von Bologna (z. B. Pal. Fioresi) erblickt man durch
eine Öffnung des Plafonds die hellbeleuchtete, mit einem Frescobilde
versehene Decke eines obern Raumes. Wiederum eines jener Mittel,
durch welche der Barockstyl die Voraussetzung einer viel grössern
Ausdehnung und Pracht zu erwecken weiss, als wirklich vorhanden
ist. (Vgl. Seite 380, u. m. a. Stellen.)

Was an obern Vestibulen, Vorsälen u. s. w. Gutes ist,
beruht meist auf der Wiederholung früherer Motive.

Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Gestalt. Die frühere (etwa 1580—1650 herrschende) hat folgende Elemente: eine flache geschnitzte oder mit Ornamenten (zweifarbig, mit etwas Gold) bemalte Sparrendecke; unterhalb derselben ein breiter Fries mit Historien oder Landschaften in Fresco; über dem Kamin ein grösseres Frescobild; der Rest der Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, etwa gemodelten Ledertapeten, bezogen. Die spätere Gestalt zeigt Säle mit verschalten Gewölben, an welche die Fresken verlegt werden; die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt, oder auch mit grossen Perspectiven bemalt. — In den Palästen von Bologna herrscht der erstere Typus vor; in denjenigen von Genua mischen sich beide Gattungen; in Rom enthält z. B. Pal. Cos- a
taguti ausgezeichnete Beispiele beider, Pal. Farnese aber ausser dem b
grossen Saal (S. 296, c) die berühmte Galeria des Annibale Caracci, welche eines der wenigen ganz architektonisch und malerisch durchgeführten Prachtinterieurs dieser Zeit ist.

Phantasiereiche Prachtsäle wird man durchschnittlich eher in den Villen zu suchen haben, wo das doppelte Licht, von vorn und von der Rückseite, benützt wurde und wo das Erdgeschoss nicht durch die Einfahrten in Anspruch genommen war. In dem Casino der Villa c
Borghese (von Vasanzio) kömmt noch ein Luxus der Incrustation hinzu, welcher dem hintern Saal einen wahrhaft einzigen Stoffwerth giebt. (Die Verwendung der Steine besonnener und geschmackvoller als in irgend einer Kirche.)

Das Prachtstück der Paläste war jetzt nicht der grosse, mittlere, quadratische, sondern ein schmaler länglicher Saal, etwa mit Säulenstellungen und bemaltem Gewölbe, la galeria genannt. Sehr stattlich im Palazzo reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom und im Pal. d
Colonna ebenda (von Antonio del Grande). — Von eigentlichem Rococo findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die plastische Durchführung der Wanddecoration, wo sie versucht wurde, zu viele inländische Vorbilder fand; doch ist der berühmte Saal des Pal. Serra in Genua (Str. nuova), von dem Franzosen de Wailly, e
auch nach Versailles noch sehr sehenswerth als eine der schönsten und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Styles, schon mit einem Anflug des wiedererwachenden Classicismus.

Die **Gesimse** machen nicht selten einen phantastischen Übergang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwingung und Unterbrechung: die Stuccofiguren, welche aus ihrem Laubwerk hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser Art
a sind die von **Pietro da Cortona** angegebenen Gesimse in den von
ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze Decorationsweise ein Irrthum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit grösserer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen als diese Gesimse darbieten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im Grossen zu rechnen gewohnt war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, welche ausserhalb Italiens und vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form
b gegenwärtig eine grosse Treppe von Trinità de' Monti nach dem spanischen Platz hinab angelegt werden würde? und ob man es wohl wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln an einander zu setzen? **Specchi** und **De Santis**, welche (1721 bis 1725) die jetzt vorhandene Treppe bauten, wechselten beneidenswerth leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade und Formen und sparten die interessantern Partien, nämlich die Terrassen, für die obern Stockwerke[1]. Sie fanden eine Vorarbeit in
c der 1707 erbauten Ripetta, welche vielleicht praktischer, aber nicht leicht malerischer hätte angelegt werden können. — Wiederum eine
d ganz einzige Aufgabe gewährte **Fontana di Trevi**. Einst hatten Domenico Fontana die Acqua Felice bei den Diocletiansthermen, Giovanni Fontana die Acqua Paolina aus geistlos decorirten colossalen Wänden mit Nischen hervorströmen lassen und dem Wasser erhöhte Becken gegeben. **Niccolò Salvi** dagegen ersetzte das Architektonische durch das Malerische: um das Wasser in allen möglichen Functionen und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen Künsten) zu zeigen, liess er es aus einer Gruppe von Fel-

[1] Auf diese Weise liess sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

sen entspringen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die Sculpturen und die das Ganze abschliessende Palastfassade sind wohl blosse Decorationen, letztere aber mit dem triumphbogenartigen Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherrlicht wird, giebt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung, welche jenen beiden andern Brunnen fehlt.

Die *Brunnen* auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (s. unten)
haben meist sehr barocke und schwere Schalen (*Bernini's* Bar- a
caccia, auf dem spanischen Platz etc.) Doch giebt es einige, in
welchen die einfache Architektur mit dem springenden und ablaufenden Wasser ein vortreffliches Ganzes ausmacht: so die beiden unver-
gleichlichen Fontainen vor S. Peter (von *Maderna*), diejenigen im vor- b
dern grossen Hof des Vaticans, im Hof des Palastes von Monte Giordano u. s. w. Von solchen, deren Hauptwerth auf plastischen Zuthaten beruht, wird bei Anlass der Sculptur die Rede sein.

Endlich ein Vorzug, wonach die bessern Baumeister aller Zeiten gestrebt haben, der aber damals besonders häufig erreicht wurde.

Schon abgesehen von den perspectivischen Reizmitteln am Gebäude selbst ist nämlich anzuerkennen, dass der Barockstyl sehr auf eine *gute Wahl des Bauplatzes* achtete. In tausend Fällen musste man natürlich vorlieb nehmen mit dem Raum, auf welchem eine frühere Kirche, ein früherer Palast wohl oder übel gestanden hatte. Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht gescheut, um ein Gebäude so zu stellen, dass es sich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluss und Prospect einer Strasse bilden; wie vorsich-
tig die Jesuiten den Platz vor S. Ignazio so arrangirt haben, dass er c
ihrer Fassade zuträglich war; wie Vieles geschehen musste, um der
Chorseite von S. Maria maggiore die Wirkung zu sichern, die sie jetzt d
(wahrlich nicht Styleshalber) ausübt; wie geschickt die Ripetta
(1707) zu der schon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo hinzu- e
geordnet ist u. dgl. m. Auch in dem engen Neapel hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vorplätze geschaffen, ja selbst in Genua. Der Hochbau wird selbst bei geringen Kirchen da ange-

wendet, wo man damit einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadttheil beherrschen konnte. Wie schmerzlich würde das Auge
a z. B. in Florenz S. Frediano, in Siena Madonna di Provenzano vermissen, die doch vermöge ihres Styles keinerlei Theilnahme erwecken.
b In Venedig hat schon Palladio sein schönes Inselkloster S. Giorgio maggiore so gewendet, wie es der Piazzetta am besten als Schlussdecoration dienen musste. Vollends sind die Dogana di mare (1682)
c und die Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perspectivischen Absicht gerade so und nicht anders gestaltet und gestellt worden. Longhena, der die Salute baute, wusste ohne Zweifel, wie sinnwidrig die kleinere Kuppel hinter der grössern sei, aber er schuf mit Willen die prächtigste Decoration; ausser den beiden Kuppeln noch zwei Thürme; unten ringsum Fronten, die theils von S. Giorgio, theils von den Zitelle (Seite 363, b) geborgt sind; überragt von ungeheuern Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen. Wie sich der so vielgebrochene Umgang des Achtecks im Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar wenig. (Das Achteck selbst ist innen ganz nach S. Giorgio stylisirt: dahinter folgt ausser dem zweiten Kuppelraum noch ein Chor.) Und wie grundschlecht die ganze Decoration von hinten, von der Giudecca aus sich präsentiren müsse, war ihm vollends gleichgültig.

Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts werden zuerst Anläufe, dann ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten Classicismus gemacht. Es sind für Italien weniger die Stuart'schen Abbildungen der Alterthümer von Athen, als vielmehr neue ernstliche Studien der römischen Ruinen, welche im Zusammenhang mit andern Bewegungen des italienischen Geistes den Ausschlag geben. Ganz speciell war das Detail des Barockstyls dermassen ausgelebt, dass der erste Anstoss ihm ein Ende machen musste: schon etwa seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen colossalen Schwulst wiederholt, zu welchem seit Pozzo und den Bibiena Niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besass. Der Cultus Palladio's in Oberitalien (Seite 364) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hülfe.

Bisweilen zeigt sich dieses Neue in wunderlicher Zwittergestalt.
Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta in Rom geben a
vollständig denjenigen Haarbeutelstyl wieder, welchen man um 1770
in Frankreich „à la grecque“ nannte; ein Werk desselben Piranesi,
der um die genaue Kenntniss des echten römischen Details sich so
grosse Verdienste erwarb. — Der grösste italienische Baumeister dieser
Zeit ist wohl Michelangelo Simonetti, welcher unter Pius VI
im Vatican u. a. die Sala delle muse, Sala rotonda und Sala a croce b
greca nebst der herrlichen Doppeltreppe errichtete; edle und für Aufstellung
von Antiken auf immer classische Räume, welche die Stimmung
des Beschauers leise und doch mächtig steigern. (Eine nicht
unwürdige Nachfolge aus unserm Jahrhundert: der Braccio nuovo,
von Raffaelle Sterni). — Die Familie Pius VI baute durch Morelli
den Pal. Braschi, welcher die Compositionsweise der vorigen c
Periode merkwürdig in classisches Detail übersetzt zeigt, vorzüglich
aber durch seine prächtige Treppe berühmt ist.

Ausserhalb Rom ist nicht eben vieles von diesem Styl vorhanden,
oder das Bessere ist dem Verfasser entgangen. In Bologna wird man
mit Vergnügen den Pal. Ercolani besuchen, welcher zwar seine Ga- d
lerie eingebüsst, aber Venturoli's herrliches grosses Treppenhaus
mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua ist ausser
dem schon genannten Treppenhaus Tagliafico's im Pal. Filippo e
Durazzo (S. 345, f) die jetzige Fronte des Dogenpalastes, ein schönes f
Werk des Tessiners Simone Cantoni, zu erwähnen; der Saal des
ersten Stockwerkes entspricht freilich seinem Ruhm nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltschicksale hineingezogen, welche seinen Wohlstand vorläufig zernichteten und einen starken Riss in seine Geschichte machten. Wir versagen uns die Schilderung seiner Kunst im laufenden Jahrhundert.

Im XVII. Jahrhundert bildete sich der italienische Gartenstyl zu seiner höchsten Blüthe aus, dem wir hier als wesentlicher Ergänzung zur modernen Architektur eine besondere Betrachtung schuldig

sind. (Der Verfasser ersucht um Nachsicht wegen seiner mangelhaften Kenntniss des Gegenstandes.)

Die Anfänge dieses Styles sind unbekannt. Man liest wohl von einzelnen prächtigen Anlagen aus dem XV. Jahrhundert und die Hin-
a tergründe damaliger Malereien (Benozzo Gozzoli im Campo santo zu Pisa etc.) geben auch eine Art von Phantasiebild, allein keine dieser Anlagen ist irgend kenntlich erhalten.

Im XVI. Jahrhundert möchte **Bramante's** ursprünglicher Ent-
b wurf zu dem grossen vaticanischen Hof (Seite 306) eine bedeutende Anregung zu grandioser künstlerischer Behandlung der Gärten gegeben haben, besonders durch die Doppeltreppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio nuovo einnehmen. Der jetzige
c grosse Garten hinter dem Vatican rührt auch noch aus dem XVI. Jahrhundert her und giebt wenigstens einen Begriff von den Hauptprincipien der spätern Gartenkunst: Anlage in architektonischen Linien, welche mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender windgeschützter Prunkgarten mit figurirten Blumenbeeten und Fontainen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stylisirten Ausdruck des Abhanges) mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen. Vielleicht hat gerade die **Villa Pia** ihre echte alte Umgebung nicht mehr (Seite 316, e).

Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines
d Prachtgartens bietet dann die schon 1549 angelegte **Villa d'Este** in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benützte Wassermasse des Teverone waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden. Das zu Grunde liegende Gefühl ist übrigens noch ganz das phantastische des XVI. Jahrhunderts, welches steile Absätze und den Abschluss der Perspective durch wunderliche Gebäude und Sculpturen liebte.
e Als kleinere Anlage aus nicht viel späterer Zeit ist der schöne Garten des **Pal. Colonna** in **Rom** zu nennen. Die drei bedeutendsten römischen Gartenanlagen des XVI. Jahrhunderts sind freilich untergegangen (bei Villa Madama, bei Vigna di Papa Giulio und die Orti Farnesiani auf dem Palatin, eine Schöpfung Vignola's), sodass ein Durchschnittsurtheil kaum zu geben ist. Der Garten an der Farnesina im Trastevere hat keinen höhern Zusammenhang mit dem Gebäude.

In Genua ist der Garten des Pal. Doria eine ziemlich alte a Anlage (seit 1529); die Treppen zum Theil mit Bogenhallen bedeckt; die Gestalt der Hauptfontaine (mit der Statue des Andrea Doria als Neptun) vielleicht der älteste erhaltene Typus dieser Art.

In Florenz entstand der Garten Boboli unter der Leitung des b Bildhauers Tribolo und später des Architekten Buontalenti, schon zur Zeit Cosimo's I. Die Wasserarmuth des Hügels, welche nur wenige Fontainen und ein Becken in der Tiefe gestattete, wird vergütet durch die Schönheit der Aussicht: das Motiv des Circus an der Stelle des Prunkgartens, mit der Umgebung von Eichen-Terrassen, ist grossartig und glücklich als Fortsetzung der Seitenflügel des Hofes in's Freie gedacht: zu den hintern, tiefliegenden Theilen mit Gian Bologna's Insel führt jene steile Cypressenallee, die als solche kaum mehr ihres Gleichen hat, während es anderwärts viel schönere einzelne Cypressen giebt. Sie ist ein wahrhaft architektonischer Gedanke.

Prachtgärten wurden eine mediceische Leidenschaft und der schon genannte Buontalenti legte für Cosimo und Francesco deren mehrere an, worunter der berühmte von Pratolino. Die ganze Gat- c tung blieb, beiläufig gesagt, fortwährend ein Zweig der Baukunst und eine Sache der Architekten, welchen sie auch von Rechtswegen gehörte. (Wenn auch Ludwig XIV seinen besondern Gartenmeister Le Notre hatte, so sind doch dessen Anlagen so architektonisch als irgend welche jener Zeit; in Rom gehört ihm Villa Ludovisi, s. unten.)

Die berühmten Anlagen der letzten Herzoge von Ferrara sollen sämmtlich untergegangen oder unkenntlich geworden sein.

Vom Ende des XVI. Jahrhunderts an bildet sich das System der italienischen Gartenkunst vollständig aus. Das Bunte und Kleinliche verschwindet oder wird versteckt und dann oft in grosser Masse angewendet; die Wasserorgeln, Windstösse, Vexirstrahlen und was sonst von dieser Art die Besitzer glücklich machte, bekommen ihre besondern Grotten, der Garten aber wird harmonischer als früher den grossen Linien und Perspectiven, den möglichst einfachen Contrasten gewidmet. Auch in den Wasserwerken herrscht das Barocke nicht

so vor, wie man wohl annimmt und einzelne davon sind so schön
und ruhig componirt, so zur Umgebung gedacht, dass sich nichts
Vollkommneres in dieser Art ersinnen lässt. Das Ganze hat nun einen
Zweck, welcher demjenigen des sog. englischen Gartens geradezu ent-
gegengesetzt ist. Es will nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten
künstlich nachahmen, sondern die Natur den Gesetzen der Kunst dienstbar
machen. Wo man krumme Wege, Einsiedeleien, Chinoiserien, Stroh-
hütten, Schlossruinen, gothische Capellen u. dgl. antrifft, da hat mo-
dernste Nachahmung des Auslandes die Hände im Spiel gehabt[1]). Der
Italiener theilt und versteht die elegische Natursentimentalität gar nicht,
wovon diess die Äusserungen sind oder sein sollen. Das Wesentliche
des italienischen Gartens ist vor Allem die grosse, übersichtliche, sym-
metrische Abtheilung in Räume mit bestimmtem Charakter. Zunächst
ist der genannte Prunkgarten und seine Umgebung von Terrassen
mit Balustraden und Rampentreppen der reichsten architektonischen
Ausbildung fähig, durch halbrunden Abschluss (als sog. Teatro),
durch Abstufung, durch Grotten und Fontainen; insgemein steht er
im nächsten Zusammenhang mit dem Gebäude der Villa. Dann wer-
den Thäler und Niederungen stylisirt durch Absätze, und das in stets
gerader Linie durchfliessende Wasser zu Bassin's erweitert und wo-
möglich zu Cascaden aufgesammelt, deren mässiges Träufeln durch
architektonischen und mythologischen Schmuck motivirt wird und daher
nicht lächerlich erscheint, wie der künstliche Naturwasserfall des eng-
lischen Gartens bei ähnlicher Armuth. Oder es wird eine Niederung
als Circus gestaltet (und sogar als solcher gebraucht). Oder ein ganzes
Thal, eine ganze Gegend wird auch einer bestimmten Vegetation über-
lassen, doch nicht bis zum vollen Eindruck des Ländlichen; den Pi-
a nienhain der Villa Pamfili z. B. wird Niemand für einen wild ge-
wachsenen Pinienwald halten. Sodann erhalten die (sämmtlich gerad-
linigen) Gänge, die womöglich auf bedeutende Ausblicke, auch auf
Brunnen und Sculpturen gerichtet sind, entweder eine blosse Einfassung
oder eine Überwölbung von immergrünen Bäumen; im erstern Fall

a [1]) Man versäume nicht, sich zur Villa Torlonia vor Porta Pia Einlass zu verschaffen. Sie enthält den ganzen Cursus der romantischen Gartenkunst gegenüber der classischen in den ältern Villen.

dichte Cypressenhecken und Lorbeern, im letztern vorzugsweise Eichen. Diese Einfassung macht zugleich die der Öconomie überlassenen Stücke des Gartens unsichtbar.

Es wird hier durchaus im Grossen gerechnet; indess ist nicht zu läugnen, dass ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder städtischen Aussichten, auch wohl des Meeres und seiner Küsten der Eindruck vielleicht ein schwerer und drückender sein würde. Ein solcher ist (mindestens für mein Gefühl) der des Gartens von Versailles, dessen letzte Perspectiven sich in die unbedeutendste aller Gegenden verlaufen. Auch die vollkommenste Ebene, wenn sie nur durch Berglinien beherrscht wird, kann sich zum italienischen Garten eignen, während hier das so bedeutend behandelte Terrassenwerk die mangelnde Aussicht nicht ersetzt. Der Contrast der freien Natur oder Architektur, welche von aussen in den italienischen Garten hereinschaut, möchte geradezu eine Grundbedingung des Eindruckes sein.

Wir beginnen diese zweite Reihe mit der einst herrlichen Villa a
Montalto-Negroni auf dem Viminal und Esquilin, angelegt seit etwa 1580, noch in ihrem verwilderten und zum Theil ausgeholzten Zustande schön und ehrwürdig. Das untere Casino ein Bau Domenichino's; sonst im Ganzen mehr das Ländliche als das Bauliche vorherrschend; bedeutende Mitwirkung der Kirche S. Maria maggiore; vom Cypressenhügel aus eine grandiose Aussicht auf die Campagna.

Villa Aldobrandini bei Frascati (der Garten wahrscheinlich b
mit dem Palast von Giacomo della Porta angelegt) ist dagegen ein prächtiges, durch hohe natürliche Vortheile begünstigtes Hauptbeispiel des strengen Styles. Der Prunkgarten auf hoher Terrasse, zu welcher Rampen emporführen; an dessen Rückseite der Palast, an Masse und Styl sehr verschieden von den Casini römischer Stadtvillen, welche blosse Absteige- und Fest-Hallen sein wollen. Dahinter das mächtige Teatro mit Grotten und Fontainen, und über demselben die Eichen, durch deren Mitte die von einer obern Fontaine herunterkommende Cascade fliesst; einer Menge Nebenmotive nicht zu gedenken.

(Villa Mattei auf dem Cölius, 1582, ist gegenwärtig und auf c
längere Zeit unzugänglich.)

a Villa Medici auf Monte Pincio, jetzige Académie de France, ebenfalls vom Ende des XVI. Jahrhunderts; das Gebäude, von Annibale Lippi, zeigt wenigstens auf der Rückseite den Charakter der römischen Casini schon ziemlich vollendet: luftige Hallen und Bekleidung der Wandfläche mit antiken Reliefs. Der Prunkgarten (und seine Fortsetzung in grossen einfachen Laubgängen) ist überragt von einer hohen Eichenterrasse, aus welcher eine Stufenpyramide (nicht etwa ein Hügel mit Spiralgängen nach Art englischer Gärten) als Belvedere emporsteigt.

b Der Garten des Quirinalischen Palastes, einfach und grossartig, wahrscheinlich von Carlo Maderna (nach 1600), welcher wenigstens die Grottenpartie mit den Spielwassern etc. entwarf und sie in eine Ecke links unter der Terrasse des Prunkgartens verwies. Das Casino (von Fuga) ist spät und für seine Bestimmung schwer und meschin.

c Villa Mondragone bei Frascati, der Riesenbau Paul's V und seiner Familie, einst (wenigstens dem Entwurf nach) eines der vollständigsten Specimina des strengen Styles, ist gegenwärtig in traurigem und unschönem Verfall und lohnt den Besuch auch wegen der (von andern Punkten aus reichern) Aussicht kaum.

d Villa Borghese vor Porta del Popolo; der ältere Theil mit dem Casino des Vasanzio (S. 395, c), an welches sich der Prunkgarten seitwärts anschliesst, umfasst ausser den mehr ländlichen Theilen und dem (in neuerer Zeit angelegten) Circus auch noch einen besondern architektonisch angelegten Eichenhain, dessen Aesculaptempel, inmitten eines kleinen Sees, indess von neuerem Datum ist. Der zwecklose Vandalismus des Jahres 1849 hat die Hälfte des Hains gefällt. — Die neuern Theile der Villa, bei demselben Anlass verheert, waren in einzelnen Partien mehr mit Absicht auf malerisch landschaftliche Wirkung im Sinn der Schule Poussins angelegt.

e Auch Villa Pamfili vor Porta S. Pancrazio hat 1849 stark gelitten, doch glücklicher Weise nicht in den wesentlichen Theilen. Die Anlage, von Algardi (nach 1650), war durch die grossartigsten Vortheile, durch herrliche hohe Lage und den Wasserreichthum der Acqua Paolina unterstützt. Ein System von Eichenhallen, rings um eine Wiese, fasst den Blick auf das Casino ein, welches mit antiken Sculp-

turen fast bedeckt ist. Hinter demselben, von Eichenterrassen umgeben, folgt der tiefliegende Prunkgarten und dann eine noch tiefere Fläche, welche ehemals in dichter Laubnacht eine wunderbare Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro enthielt, gegenwärtig aber durch eine höchst unglückliche englische Partie ersetzt wird. Zu beiden Seiten dieser Hauptanlage, namentlich rechts, dehnen sich die mehr ländlichen, aber noch immer in einfachen architektonischen Gesammtlinien gegebenen grossen Nebenpartien aus: die Anemonenwiese und das Thal mit dem Laghetto; den Abschluss macht jener berühmte Pinienhain, der an gleichartiger Macht der Bäume und Kronen in Italien wohl seines Gleichen sucht.

Villa Conti (jetzt Torlonia) bei Frascati macht vielleicht von allen den reinsten und wohlthuendsten Eindruck, während sie an Ausdehnung und Zahl der Motive von vielen andern Gärten übertroffen wird. Nur eine obere (dichte) und eine untere (lichte) Eichenterrasse, aber von den herrlichsten Wasserwerken belebt und mit der schönsten Aussicht. [a]

Villa Ludovisi auf Monte Pincio, von Le Notre angelegt, mit einzelnen grandiosen Partien (vorn) und angenehmen Schattengängen. Die neuern Theile von buntestem sog. englischem Styl. [b]

Der Garten des Pal. Barberini in Rom, ehemals herrlich. [c]

Aus dem XVIII. Jahrhundert stammt zunächst der Garten Corsini am Abhang des Janiculus; nur Ein Motiv ist von strengerm Styl, dieses aber erhaben schön, nämlich die Cascade mit Fontaine zwischen den Ahornbäumen. [d]

Villa Albani vor Porta Salara, Gebäude und Garten angelegt von Carlo Marchionne unter der Leitung des Cardinals Alessandro Albani; direktes Übergewicht der architektonischen Linien und der Architektur selbst, unter bedeutender und hier einzig durchgängiger Mitwirkung antiker Sculpturen; die Eichen nur als Abschluss und Hintergrund; Einzelnes schon mit rein malerischer Absicht angelegt; der Blick auf das Sabinergebirge sehr mit in Rechnung gebracht, und desshalb die vordern Theile ganz licht mit blossen Cypressenhecken. [e]

Der Garten des Priorato di Malta auf dem Aventin mit einem einfachen Laubgang, der direkt auf die Kuppel von S. Peter gerichtet ist. Vielleicht von Piranesi, der wenigstens die Gebäulichkeiten angab. [f]

Eine Menge kleinerer Villen verdanken einen bisweilen unbeschreiblichen Reiz wesentlich ihrer Lage und Aussicht. (Die ruinirte
a Vigna Barberini bei S. Spirito; die ebenfalls ganz vernachlässigte Villa Spada hinter der Acqua Paolina, nebst den übrigen Villen des
b Janiculus; Villa Spada oder Mills auf dem Palatin, deren erbärmliches jetziges Casino diese Stelle nicht ewig verunzieren wird; der Garten der Passionisten auf dem Coelius u. a. m.). Andere, auch in wenig bevorzugter Lage, enthalten doch einzelne Elemente von grossem Reiz oder erwecken durch ihren Charakter dieselbe Stimmung, welche jene grössern und berühmtern Anlagen hervorrufen. (Mehrere ganz
c anspruchlose an der Strasse von den Diocletiansthermen nach Porta S. Lorenzo, andere an der Strasse von S. Maria maggiore nach dem
d Lateran; in der Nähe des letztern Villa Massimi und Villa Altieri, letztere mit schönen Laubgängen und einer grossen Pinie, sowie auch Villa Wolkonski, deren Hauptwirkung auf den Trümmern des Aquäductes beruht.)

Nicht eine Anlage, sondern nur ein wonnevoller Ort war der
e Cypressenhain der Villa Poniatowski, nutzlos dem Boden eben gemacht im Jahr 1849. Die Baumfeindschaft ist im heutigen Italien ein populärer Zug.

Von den neapolitanischen Villen reicht keine bedeutende über das vorige Jahrhundert hinauf. Die zum Theil ältern Anlagen auf dem Vomero sind im Gartenstyl den römischen auf keine Weise
f zu vergleichen, auch ganz wasserlos, allein so gelegen, dass die Aus-
g sicht auch die prächtigste Einrahmung würde vergessen machen. Floridiana ist völlig modern, Belvedere zum Theil; Villa Patrizi und Villa Ricciardi (diese mit doppeltem Blick, gegen das Meer und gegen Camaldoli) sind älter; die traumhafte Herrlichkeit der Aussicht haben sie mit dem ganzen Höhenzug gemein. Von den Bour-
h bonenvillen des vorigen Jahrhunderts nimmt der Park von Caserta, nicht durch Aussicht, allein durch die Anlage, den ersten Rang ein. Ausserdem Capodimonte, Quisisana bei Castellamare, Portici u. s. w.
i — Als moderne Gründung ist der hintere Theil der Villa reale in Neapel seiner vielartigen tropischen Vegetation gemäss mit Recht in landschaftlichem, nicht in architektonischem Sinne angelegt.

In Genua hemmen die starken Winde den edlern Baumwuchs und die Wasserarmuth der Höhen ringsum fügt eine weitere Einschränkung hinzu. Der Garten des Pal. Doria ist, wie bemerkt, a
eine alte Anlage; wirksames Terrassenwerk mit Grotten bietet wohl dieses und jenes Landhaus, doch die Gartenanlagen sind vegetabilisch ganz gering. Die kleine Villa des Marchese di Negro ist mehr ein entzückender Punkt als ein wichtiger Garten. Das Schönste was mir bekannt ist, gewährt der Garten des schon genannten Pal. Palla- b
vicini ausserhalb Aquasola, welcher eine obere und eine untere Terrasse mit Grotten etc. bildet. Hinter dem Palast sind es aber doch eben nur magere Cypressen statt der römischen Eichen (S. 352, g). Eine sehr ansehnliche Terrassenanlage verspricht (wenigstens von aussen) die Villa Durazzo, jetzt Grappallo, al Zerbino. — Die Villen der Um- c
gebung, unter welchen sich sehr prachtvolle befinden sollen, sind mir nicht hinlänglich aus eigener Anschauung bekannt; die des Marchese Pallavicini in Pegli ist von modernem englischem Gartenstyl.

Auch über die alten venezianischen Villengärten an der Brenta und deren jetzigen Bestand vermag ich keine Auskunft zu geben.

Auf dem altvenezianischen Festland geniesst der Garten Giusti d
in Verona wegen seiner Cypressenterrassen einen gerechten Ruhm; im alten Herzogthum Mailand der ungeheure Park von Monza e
(voriges Jahrhundert) und vor Allem die borromeischen Inseln. f
(Die Anlagen seit 1671.) In Betreff der Isola bella lässt sich wohl nicht läugnen, dass die Aufgabe, wenn das Bauliche so vorherrschen durfte, sich phantasiereicher hätte lösen lassen, als durch zehnfache, immer kleiner werdende Wiederholung eines und desselben Motives, allein wer mag hier unter dem noch immer unwiderstehlichen Phantasieeindruck mit dem Erfinder rechten? — Isola madre mit ihrer mehr ländlich vertheilten, mit Durchblicken auf die Dörfer am See abwechselnden und dabei hochsüdlichen Vegetation wird je nach Stimmung und Geschmack mehr Gefallen erregen.

In den Villen am Comersee, welche fast sämmtlich durch steile g
Ufer bedingt sind, ruht das Hauptgewicht bei weitem mehr auf Architektur und Aussicht, als auf planmässigen Gärten. Das bedeutendste Terrassenwerk hat wohl Villa Sommariva, den schönsten Garten Villa Melzi.

SCULPTUR.

Nur schwer und allmälig öffnet sich dem Laien das Verständniss für die Sculptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen zum Theil so versteckt, dass sehr viel Zeit, Übung und Verkehr mit Bildhauern dazu gehört, um sich auch nur in den Vorhallen dieser Kunst zurechtzufinden. Viele unter den antiken Werken sprechen freilich so laut und von selbst, dass auch der gleichgültigste Beschauer auf irgend eine Art davon angeregt wird; daneben bleibt aber vielleicht das Allertrefflichste unbemerkt, wenn Auge und Sinn nicht eine gewisse Vorschule durchgemacht und nach bestimmten Vorsätzen suchen und forschen gelernt haben.

Es giebt einen Weg zum Genuss an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichern Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diess setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus. Wer unvorbereitet aus dem Norden in die Galerien Italiens tritt, wird sich die Schätze derselben auf eine andere Art aneignen müssen.

Die Griechen verlangten von ihren Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen; wenn für irgend einen Gegenstand der höchste Aus-

druck einmal gefunden war, so genügte es Jahrhunderte hindurch, diesen frei zu reproduciren oder auch ohne Weiteres zu wiederholen. Es bildeten sich stehende Typen oder Darstellungsweisen, und (was momentane Stellung oder Bewegung anbetrifft) stehende Motive. An diese halte sich der Laie, ihnen suche er zunächst das Mögliche abzugewinnen. Das geschichtliche Interesse wird sich mit der Zeit von selbst hinzufinden, wenn man unter den verschiedenen Exemplaren derselben Darstellung das Bessere und das Geringere, das Frühere und das Spätere mit einander vergleichen gelernt hat.

Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheure Vorrath der Museen Italiens nicht aus Originalwerken altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Theil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnissstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen und Ehrensäulen u. s. w.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämmtlich unbekannt, doch giebt man sich gerne der Vermuthung hin, dass bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Colonie griechischer Sculptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blüthezeit der griechischen Cultur eine Menge blosser Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Alterthums dagegen eine gewaltige Menge von Denkmälern fast ohne Künstlernamen zu kennen. — Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wird, wie aus dem Gesagten erhellt, zwar im Ganzen sehr bemerklich, an dem einzelnen Denkmal aber nicht immer leicht nachzuweisen sein.

Die ehemalige Bestimmung und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im Ganzen ihrem Werthe oder ihrer äussern Beschaffenheit. Die Colossalstatue gehörte ins Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Cultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Friese,

die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übrig geblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus den Vorhallen der Reichen und Vornehmen, zum Theil auch von öffentlichen Plätzen, während das ganze Privathaus und die Villa des Wohlhabenden noch ausserdem reiche Fundorte von Göttern, Heroen, Brunnenfiguren und andern idealen Gestalten geworden sind. Bei Altären und Sarcophagen ergiebt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Candelaber und Vasen mochten ebensowohl zu heiligem Gebrauch in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten. Endlich lieferten die römischen Thermen das Köstlichste, selbst Prachtarbeiten griechischer Kunst, wie z. B. den Laocoon: nur mit Mühe kann sich die Phantasie ein Bild entwerfen von der Fülle plastischen Schmuckes, welche diese Stätten des öffentlichen Vergnügens, welche auch Theater, Cirken und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicher Weise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein grosser Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerk eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, welche für das hohe Dach eines Porticus oder die entfernten Laubgänge eines bescheidenen Gartens geschaffen wurde. Zu gleicher Zeit meisselten vielleicht der Künstler und der Steinmetz nach demselben Vorbilde, und der Eine brachte ein Werk voll des edelsten Lebensgefühles, der Andere eine auf die Ferne berechnete Decorationsfigur zum Vorschein. Und dennoch wird auch die letztere, so roh und so spät sie sei, den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verläugnen können.

Noch auf eine weitere Verkettung von Umständen, welche den Genuss antiker Bildwerke oft sehr beeinträchtigen, muss hier vorläufig aufmerksam gemacht werden. Nur äusserst wenige Statuen nämlich sind ganz unverletzt gefunden worden; die meisten haben sehr bedeutende Restaurationen aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht als man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören gerade die sprechenden Theile, Kopf, Hände, Attribute, oft nur dem Hersteller an, und dieser hat

lange nicht immer das Richtige getroffen; er giebt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restaurirt einen Mars als Mercur und umgekehrt. Der Laie darf daher die bessern literarischen Hülfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntniss dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen musste nach einem verhältnissmässig geringen aber an Kunstwerth ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. Thorwaldsens unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren so wie am barberinischen Faun in der Münchner Glyptothek; auch der rechte Arm des Laocoon (von wem er auch sein möge) gehörte zu den grössten Aufgaben in diesem Fache.

Wie aber, wenn man an vielen Statuen zwar antike, aber nicht ursprünglich dazu gehörige, sondern anderswo gefundene Köpfe anträfe? Diese Ergänzungsweise ist z. B. gerade in den römischen Museen sehr häufig und lässt sich insgemein schwer, ja in einzelnen Fällen ohne besondere Nachrichten ganz unmöglich entdecken. Vor dem opfernden Römer z. B., der die Toga über das Haupt gezogen
a hat (Vatican, Sala della Biga), wird Niemand von selbst auf einen solchen Gedanken gerathen.

So weit die modernen Galerieverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Thätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie in dem letztgenannten Fall. Allein schon im Alterthum kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnissstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrath gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Diess stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Grossen, sich in Gestalt einer Gottheit abbilden zu lassen, und vollends zu der spätrömischen Gewohnheit, die Statuen aus mehrern Steinarten zusammenzusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabasterne oder porphyrne Draperie hineingesenkt wurde.

Diess Alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urtheil zu gelangen. Wer an irgend einer Restauration Anstoss nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken: gewiss eine der edelsten Thätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist anregen kann.

Den Restauratoren wird begreiflicher Weise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare desselben Werkes. Über die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem Beinamen des „Berühmten" (periboetos), der sich in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorfindet, kann gar kein Zweifel obwalten. Für Manches aber sind die Künstler auf Analogien, namentlich auf die Reliefs beschränkt, wo sich wenigstens der Typus derjenigen Gestalt, die sie unter den Händen haben, vollständig vorfindet. Für Einzelbildung und Bewegung namentlich der Arme und Beine ist natürlich Jeder auf sein Gefühl und sein Studium der Alten angewiesen.

Marmorne und andere steinerne Zierrathen, wie Candelaber und Vasen, sind, wie oben bemerkt, oft zu zwei Drittheilen nach irgend einem Fragment restaurirt; von den Vasen ist namentlich der Fuss nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Massgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Ansätzen von Füssen, Geräthen, Gewandsäumen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Auffindung und Restauration eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im Allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die grossen Fortschritte der Alterthumswissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heilsamsten Einfluss ausgeübt. Die Restaurationen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und mediceischen Sammlung waren oft nicht bloss an sich stylwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Überarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zuthaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung in öffentlichen Museen, sondern als Zierrath in den Palästen der Grossen aufgestellt wurden,

so verlangte man durchaus den Eindruck eines unversehrten Ganzen. Eine Menge Torsi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restaurirt worden. Die mediceische Sammlung enthält deren besonders viele.

Die Typen oder Darstellungsweisen der Gestalten der alten Kunst, namentlich der Götter und Heroen, erhielten ihre bleibende Ausbildung in der höchsten Blüthezeit des Griechenthums, im V. und IV. Jahrhundert v. Chr., von Phidias bis Lysippus. Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche mehr auf das Zierliche gerichtete Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrians schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinous-Ideal; doch überwiegen bei weitem die aus jener frühern grossen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor Phidias, ja zum Theil aus hohem Alterthum ein früherer, feierlich-befangener Styl, der sog. hieratische oder Tempelstyl. Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben sind in Italien äusserst selten: ausser den Metopen des Tempels von Selinunt u. a. sicilischen Bruchstücken
a wird man etwa noch das Relief eines verwundeten Kriegers im Museum von Neapel (Nebenraum des dritten Ganges) und dasjenige der
b Leucothea in der Villa Albani zu Rom (Zimmer der Reliefs) namhaft machen können. Sehr häufig sind dagegen die später und absichtlich in diesem Styl gearbeiteten Sculpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus blieb die hieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und grossen Kunst diese befangnere Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiss die Ehrfurcht vor den Ceremonien, welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Styles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Alterthümlichen und Einfachen und die Kunst bemühte sich,

hier innerhalb absichtlicher Schranken eine eigenthümliche Aufgabe in Umriss und Modellirung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewussten Reaction gegenüber dem überladenen unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstyl nicht älter als das Kaiserreich, und man hat namentlich die Zeit Hadrians dafür im Verdacht, schon weil sie sich ausserdem der Nachahmung des ägyptischen Styles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstyles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Contrastes der Gliedmassen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmuth giebt, wird hier geflissentlich bei Seite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden etc. erstrebt. Die Bewegungen sind steif und entweder gewaltsam oder überzierlich, so dass die Götter auf den Fussspitzen gehen, Fackeln und Stäbe nur mit zwei Fingern anfassen u. dgl. Das Haar ist in unzählige symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmässigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau eben so vielen Ecken auslaufen. Der Ausdruck der Köpfe, wo sie gross genug gebildet sind, besteht in einem kalten, maskenhaften Lächeln; die Stirn ist flach, die Nase spitz, die Ohren hoch oben, die Mundwinkel aufwärts gezogen, das Kinn auffallend stark. (Man vergleiche die Abgüsse der echten altgriechischen Giebelgruppen des Tempels von Ägina in der lateranischen Sammlung mit den spätern Nachahmungen a
dieses Styles: die schreitende Pallas [1]) in Villa Albani (Zimmer der b
Reliefs, wo noch mehreres der Art); mehrere Köpfe in der Galeria c
geografica des Vaticans; — der schreitende Apoll mit dem Reh auf der Hand im Museo Chiaramonti ebenda; — die schreitende her- d
culanensische Pallas im Museum von Neapel (zweiter Gang) mit modernem Kopf; — eine Bronzestatuette ebenda (kleine Bronzen, drittes Zimmer); — die halb-ägyptische, halb-hieratische Isisstatuette ebenda (ägyptische Halle); — die schreitende Artemis mit rothbesäumtem Kleide ebenda (in einem verschlossenenem Zimmer hinter der Halle des Tiberius).

---

[1]) Wenn diese nicht doch uralt ist.

Im Relief verlangte der Tempelstyl die möglichste Symmetrie selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeutender Figuren von einander. — Unter den schönern Arbeiten dieser Art
a sind zu nennen: ein Altar mit bacchischen Figuren und ein (vielleicht doch uraltes?) Relief der drei Grazien im Museo Chiaramonti (Vati-
b can): — ein viereckiger Zwölfgötteraltar im sog. Kaffehaus der Villa Albani; — eine Platte mit vier Göttern im Zimmer der Reliefs ebenda; Apolls Erscheinung beim Tempel zu Delphi, über der Thür des Haupt-
c saales ebenda; — ein runder Zwölfgötteraltar in der obern Galerie des capitolinischen Museums; u. A. m.

Wie will man aber beweisen, dass diese Arbeiten nicht wirklich uralt, sondern blosse Nachbildungen in einem veralteten Style sind? Es dauerte in der That lange, bis die Archäologie in dieser Sache klar sah. Jetzt kann sich jedes fähige Auge überzeugen, dass die betreffenden Bildhauer eben doch nicht allen Reizmitteln der Kunst ihrer Zeit entsagen mochten, dass sie die Härte der alten Musculatur, den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten und dass auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der alterthümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht,
d wenn z. B. eines der erwähnten Reliefs (im Hauptsaal der Villa Albani und anderswo), welches Apolls Trankopfer nach dem Siege im Kitharspiel darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde hat. Hier springt der Anachronismus in die Augen, weil Jedermann weiss, dass diese Säulenordnung ungleich spätern Ursprunges ist als dieser Sculpturstyl zu sein vorgiebt.

In den Typen der Götter herrscht nun hier, wie sich von selber versteht, eine ältere Art. Die männlichen Gestalten erscheinen in der Regel bejahrt, selbst Hermes und Dionysos bärtig; die Bekleidung ist im Ganzen vollständiger und anders anschliessend; mancher einzelne Schmuck macht sich geltend, dessen die vollendete Kunst entbehren konnte. Das Nähere muss hier übergangen werden.

Lange Zeit nannte man diesen Styl mit Unrecht den **etruskischen**. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das über-

haupt eine früh überlieferte griechische Kunstübung merkwürdig festhielt, ebenfalls und zwar nicht selten zum Vorschein: allein diess beweist nicht gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Anlass der Vasen auf eine ähnliche Erscheinung stossen.

Die e t r u s k i s c h e K u n s t selber übergehen wir, da sie mehr nur lehrreiche Seitenbilder zur Geschichte des Schönen als einen unmittelbaren Genuss desselben gewährt. Nur mittelst einer langen, zweifelreichen Forschung könnten wir uns und dem Leser klar machen, was und wie Vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigenthümlichen Volksgenius, den uralten griechischen Cultureinflüssen, der spätern Einfuhr griechischer Kunstwerke und Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfall der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen Gegenstände, um welche es sich handelt, sind z. B. im Vatican zu einem besondern Museo etrusco vereinigt; Mehreres
vom Wichtigsten findet sich in den Uffizien zu Florenz (verschlossner a
Gang gegen Ponte vecchio hin; und zweites Zimmer der Bronzen);
auch im Collegio Romano zu Rom, in den Sammlungen von Volterra b
und Cortona, sowie im Museum von Neapel (letztes Zimmer der c
kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen.

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi etc. bereist, wird wohl noch Manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich ausserdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbnisswesen jenes räthselhaften Volkes machen können[1]. — Was diese u. a. Sammelpunkte dem Forscher des Schönen immer sehr werth macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. Mit dem Museo etrusco des Vaticans ist z. B. eine herrliche Sammlung von gemalten Vasen verbunden, welche vielleicht kaum zur Hälfte etruskischen Fundorten

[1]) Wenn Jemand im Museo etrusco beim Anblick der Terracottenköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigenthümlich starren Kinn an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, dass es uns und Andern auch so gegangen ist.

und nur geringsten Theiles eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr
a fast durchgängig griechischen Thonmalern angehören; der grosse Saal des Museo aber enthält u. a. Schätzen eine ovale eherne Lade mit Amazonenkämpfen in Relief[1]) und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen griechischen Styles. Vollends
b möchte die runde Lade (oder Cista) des Collegio romano, mit der Landung der Argonauten, alle Linearzeichnungen des griechischen Al-
c terthums übertreffen. In Florenz enthält der genannte Seitengang der Uffizien unter der grössten vorhandenen Sammlung etruskischer Aschenkisten einige (z. B. die erste links) mit Reliefs von griechischer Schönheit.

Die Anordnung der antiken Sculpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern nur als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Werth der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längern Studien richtig beurtheilen lernt, ist nicht unser Hauptmassstab bei der folgenden Aufzählung; der Gedanke, das Motiv müssen hier wichtigere Rücksichten bleiben. Wir werden uns nicht scheuen, selbst sehr geringe und späte Arbeiten zu nennen, sobald sie zufällig die einzigen bekannten oder zugänglichen Exemplare vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen, selbst in ihrer dürftigsten Aeusserung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtniss zu bereichern, ohne deshalb den Blick auf die Ausführung hintanzusetzen.

Wir beginnen unsere Andeutungen billig mit dem Vater der Götter und der Menschen, in dessen Gestalt ja der Hellene gewiss das Höchste an Macht und Herrlichkeit ausgedrückt haben wird. Von demjenigen

[1]) Bei diesem wunderschönen Toilettengeräth, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gerne an die berühmte Lade des Kypselos, deren vermuthliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken giebt.

Gesammtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen Zeus des Phidias, sind uns nur kümmerliche Reminiscenzen erhalten. Eine solche erkennt man z. B. in dem colossalen Jupiter aus dem Hause Verospi (Vatican. am Ende der Büstenzimmer), welcher mit nacktem Ober- a leib, den Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Scepter in der Linken thront. Von dem Haupte des Zeus aber, wie es der Meister gebildet, ist glücklicher Weise ein ziemlich nahes Abbild auf unsere Zeit gerettet in der berühmten Büste von Otricoli (Vatican, Sala rotonda). Hier erkennt man b jenen Ausdruck wieder: „friedlich und ganz mild", das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Von den Locken war genug vorhanden, um das Fehlende (auch das ganze Hinterhaupt) trefflich zu restauriren. Die Züge sind in der That keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen diejenigen Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höhern Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltigste Wollen und zugleich die höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restaurirt) bildet mit der Stirn nicht einen einwärts, sondern einen leise auswärts tretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. (Dieses anscheinende Paradoxon kann hier nicht entwickelt werden; ich verweise nur auf den griechischen Kunstgebrauch des Gegentheils, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kömmt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süssigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupt sind nun Locken und Bart von höherer Bedeutung als an irgend einem andern. In ihnen wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts. Die Stirnlocken namentlich sind bei mehrern göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie Apoll ohne seinen Krobylos (Lockenbund über der Stirn) nicht mehr Apoll wäre.

Was sonst von Zeusköpfen vorkömmt, steht tief unter diesem
a Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (Halle des
Tiberius), wo sich auch (Halle des Jupiter) die kolossale, etwas de-
corationsmässig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel von
Cumä befindet. (Die Nase schlecht restaurirt: Haar und Bart ge-
b waltig und meist alt.) Noch ein schöner Kopf in der Villa Albani
c (Vorhalle des Kaffehauses): ein anderer, sehr colossaler, in den Uffi-
d zien zu Florenz (Halle der Niobe); ein tüchtiger römischer in der Ga-
lerie von Parma.

Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm am meisten Hades oder
Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner spätern (doch immer noch
griechischen) Personification als Serapis, mit dem Scheffel (modius)
e auf dem Haupt [1]). Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vaticans)
lässt uns das Zeusideal, aber mit einem düstern Zuge der Trauer er-
kennen. Unter den dichten Locken treten die sanft blickenden Augen
tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein leiser Schatten der ewigen
Nacht sollte über den Beschauer kommen. Überdiess war ja Serapis
in seiner spätern Bedeutung auch ein Genesungsgott und vertrat sogar
die Stelle des Asklepios. (Eine geringere Büste, von Basalt, im Zim-
f mer der Büsten; ungleich besser diejenige der Villa Albani im sog.
g Kaffehause.) (Eine fleissige, kleine Bronze in den Uffizien, II. Zim-
h mer d. Br., Eckschrank rechts.) Noch ein schöner, sanfttrauriger Kopf
in der Galerie zu Parma.

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott Askle-
pios identificirt, der auf diese Weise zu ganz Zeus-ähnlicher
Bildung gelangte — abgesehen natürlich von seinem besondern Attri-
but, dem Schlangenstab, auf den er sich mit der einen Schulter stützt.
i — Die Statuen sind meist von geringer Arbeit; so die schwarz-mar-
morne im grossen Saal des capitolinischen Museums. Vielleicht die
k beste von allen im Museum von Neapel, zweiter Gang. Der schöne

[1]) Als eigentlicher Pluto: z. B. in einer rohen Statue der Villa Borghese (Faunszimmer).

Asklepios im Braccio nuovo des Vaticans trägt die sehr feinen, be- a
sonnenen Bildnisszüge irgend eines berühmten Arztes, vielleicht eines Leibarztes des Augustus. — Von den beiden im zweiten Gang der b
Uffizien zu Florenz gleicht der eine dem neapolitanischen; der andere ist offenbar eine Porträtstatue, wie schon die hohen Schultern andeuten und wie die individuelle Stellung es noch wahrscheinlicher macht. Das Übrige hat der Restaurator gethan. — Auch in dem Asklepios im Palast Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe) könnte c
man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleib, den linken Ellbogen auf eine Keule gelehnt, mit der linken Hand, die eine Rolle hält, den Bart berührend, die Rechte auf die ausgeladene Hüfte gestützt, schaut er mit dem Ausdruck des Sinnens vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr tüchtig.

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wusste, vergleiche den Kopf des Poseidon (Vatican, Museo Chiaramonti) mit dem otricolanischen Zeus. Die an- d
gebornen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meergottes ist unruhig, düster bis zu einem Anflug von Zorn, das Haar wirr und feucht. (Eine vollständige, aber in der Arbeit sehr unbedeutende Statue im Vatican, Galeria delle statue; eine andere im e
Museum des Laterans).

Auch die übrigen Götter der grössern Wasser, also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind grossentheils von Zeus Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohlig Geniessende, bald ins Schreckliche oder ins Bekümmerte hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht darniederhängend; seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; seinen Bart, aber nicht lockig, sondern nass und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; seine grossartigen Lippen, aber mit bornirtem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht blosse Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

a Die schönste dieser Gestalten ist der Nil (im Braccio nuovo des Vaticans), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Ägypten unterwarf. Beneidenswerthe Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedlichsten Genien personificiren durfte! Heiter klettern sie an dem Gott herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; einer guckt sogar oben aus seinem Füllhorn heraus: ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes.

b Die treffliche vaticanische Statue des Tigris (Sala a croce greca) erhält durch den von Michel Angelo oder einem seiner Schüler restaurirten Kopf ein besonderes Interesse des Contrastes.

Im Hof des capitolinischen Museums liegt als Brunnengott der
c colossale Marforio (wahrscheinlich ein Rhenus aus der Zeit Domitians.) Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornirte umgestaltet: Leib und Beine sind (absichtlich) viel zu kurz für den gewaltigen Ober-
d körper. — Die beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Capitol und die beiden in der untern Vorhalle des Mu-
e seums von Neapel sind theils gute, theils leidliche Decorationsarbeiten.

Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und deutet
f auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Uffizien, Halle der Niobe): er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen Ausge-
g scholtene, in der höchst colossalen Maske eines Wassergottes im Museo
h Chiaramonti im Vatican: eine ähnliche in Villa Albani (Nebenräume
i rechts.) Auch dem Oceanus (Büste in der Sala rotonda des Vaticans, mit Trauben im Haar, Delphinen im Bart, Schuppen an Braunen und Wangen) ist sichtbarlich nicht ganz wohl zu Muthe. Schon ruhiger
k ist der Ausdruck der zwei colossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffehaus.

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend und zwar annähernd oder ganz im Tempelstyl festgehaltene Darstellung des bärtigen Dionysos. Neben Zeus, den Gott der sittlichen Weltordnung, stellt sich hier ein König und Gott der Naturfreude mit einem Ausdruck seligen Genusses, dem

wir freilich im Leben bei Männern reifern Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohlgerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitre Blick, die charakteristischen gleichmässigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — diess Alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine ganze Anzahl im Garten etc. der Villa a
Albani; — vier im Palast Giustiniani zu Rom, unten: — mehrere, b
darunter auch wohl Büsten des bärtigen Hermes, in der Galeria geo- c
grafica des Vatican. Vieles davon ist sehr rohe Arbeit.) Ein Priester dieses Bacchus, wie üblich mit den Zügen und dem Costüm des Gottes selber dargestellt, findet sich in Villa Albani (rechts vom Pa- d
last am Ende der Nebengalerie.)

Auf eine geheimnissvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus wieder in einer berühmten vaticanischen Statue (Sala della biga) mit e
dem Namen (wahrscheinlich des Künstlers): Sardanapallos. In ein herrliches weites Gewand gehüllt, mit der Rechten auf ein Scepter gestützt (diess unvollständig restaurirt), schaut der bejahrte Dionysos voll hoher, innerer Wonne in die von ihm beherrschte Welt. (Nahe mit diesem Werk verwandt, aber ungleich geringer: Kopf und Brust f
eines bärtigen Bacchus im Museum von Neapel, Halle des Tiberius.)

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter, ist der mächtigste Herakles. In seinem Antlitz ist auch noch etwas übrig geblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der Stirn (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles: Vatican, g
Büstenzimmer); sonst herrscht darin eine jeder Mühe gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. (Letztere in der Adlernase bisweilen angedeutet.) Seine höchste und bleibende Kunstform erhielt Herakles durch den grossen Lysippos, zu Alexanders Zeit. Wir lernen sie kennen vor Allem in dem weltberühmten Torso des Atheners Apol- h
lonios (am Eingang des Belvedere im Vatican). Nach dem Hymnus Winckelmanns und den bekannten Streitfragen über die vermuthliche

Urgestalt des Werkes [1]) wage ich nur, den Beschauer auf die ungemeine Leichtigkeit und Elasticität dieser Bildung, auf den Ausdruck der höchsten Kraft ohne Schwere aufmerksam zu machen.

Liegt hierin eine Andeutung, dass Herakles verklärt, etwa in seiner Verbindung mit Hebe, der ewigen Jugend, abgebildet sei, so
a spricht der farnesische Herakles (Colossalstatue des Atheners Glykon im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stieres) einen ganz andern Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den erbeuteten Äpfeln der Hesperiden (diese sammt der rechten Hand restaurirt, wohl richtig). In der wahrhaft gewaltigen Musculatur, in dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und Schulterbildung wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe durch das Aufstützen auf die Keule links und die Ausschwingung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisirt, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit ist mit derjenigen des Torso allerdings nicht zu vergleichen. Am Kopf sehr starke Restaurationen.

Unzählige, meist spätere Arbeiten, stellen den Heros und seine
b Mythen dar; auch z. B. als kleine Bronzefigur kommt er sehr häufig
vor. (Uffizien, II. Zimmer d. Br., 3. Schrank.) In der Sala degli
c Animali des Vaticans allein sind vier Thaten des Heros in nicht ganz
d lebensgrossen Gruppen dargestellt. In der Villa Borghese ist ein
ganzes Zimmer solchen Überresten geweiht; man trifft Herakles als
Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale, in ihren weiblichen
e Gewändern. Im Museum von Neapel (zweiter Gang) findet sich das
von irgend einer guten Gruppe des Mars und der Venus entlehnte
Motiv auf Herakles und die heroische Siegerin übertragen: ein sehr
artiges römisches Werk.

f Herakles, der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt im Museum von Neapel (Halle der berühmten Männer), ist eine gute, aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des

[1]) Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken stehende Hebe.

Heraklës mit Antäus giebt den Helden mehr fleischig als musculös und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem verklärten Herakles als die meisten übrigen Bildungen. (Hof des Pal. Pitti.) a

Endlich blieb ein wesentlich genrehafter Moment, der den Zeussohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleinern Bildung in Erz vorbehalten. Ich meine die köstliche Bronze des „trunkenen b Herakles“ im Museo zu Parma. An dieser rückwärts taumelnden von allen Seiten glücklich gedachten Figur erkennt man das ganze Muskelwesen des farnesischen Herakles, nur im Dienste einer ganz andern Macht, als bei den zwölf Arbeiten. Gefunden in Veleja, und doch vielleicht griechischen Ursprunges.

Es war nicht mehr als billig, dass auch die vorzugsweise so genannten „Zeussöhne“ (Dioskuren) Kastor und Polydeukes in ihrem Typus an den Vater erinnerten. Diess ist in der That der Fall mit den beiden weltberühmten Colossen auf dem Platze des Qui- c rinals in Rom; die Bildung von Stirn, Lockenansatz, Nase und Lippen ist deutlich dem Zeusideal entnommen, wovon man bei Betrachtung der Abgüsse sich am Besten überzeugen kann; nur erscheint Alles in den jugendlichen und heroischen Charakter übertragen. — Bekanntlich galten diese Rossebändiger einst als Arbeiten des Phidias und Praxiteles; gegenwärtig betrachtet man sie aus überzeugenden Gründen als römische Nachahmung nach einer Gruppe vielleicht aus der Schule des Lysippos, und giebt starke Willkürlichkeiten in der Einzelbehandlung zu, z. B. im Ansatz der Hälse. — Ihre Bildung im Ganzen vereinigt mit unbeschreiblicher Wirkung das Schlanke und das Gewaltige; ihre momentane Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Thier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnissmässig kleiner gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Massstab mehr nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen Grössenverhältniss richtet. — Ehemals standen sie parallel, ohne Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppirung mit der Brunnenschale und dem Obelisken passt vielleicht besser zum Platze.

a Die beiden Dioskuren der Capitolstreppe, sonderbar bedingte Werke [1]) aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen, um den Werth der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen.

Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus bedurfte einer entsprechend grossartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden, als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verrathen aber ein herrliches
b Vorbild, wie z. B. die colossale in der Sala rotonda des Vaticans.
c (Kleineres Ex. in der Villa Borghese, Zimmer der Juno; ein anderes
d in der Galeria delle Statue des Vaticans: noch ein anderes, mit mo-
e dernem Kopf, im Museum von Neapel, Halle der Flora.) Das nasse Anliegen des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benützt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper sich nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das Deutlichste erkennen lassen.

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno
f Lanuvina. (Colossalstatue ebenfalls in der Sala rotonda des Vaticans.) Als Schützerin der Heerden hat sie Haupt und Leib mit einem Thierfell bedeckt; mit dem (restaurirten) Speer in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Styl griechisch-römischer Zeit reproduciren müssen; die Züge aber sind junonisch.

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgend einer Statue, aus zwei berühmten Colossalköpfen kennen. Der eine,
g die Juno im Hauptsaal der Villa Ludovisi in Rom, erschien einst Göthe „wie ein Gesang Homers“, und in der That wird die Seele griechisches Mass und griechische Schönheit selten so vernehmlich zu

---

[1]) Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswerth, über das perspectivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zu Grunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer. Vgl. S. [illegible]22, c.

sich reden hören. Der andere, im Museum von Neapel (Halle des a
Tiberius), giebt in schöner frühgriechischer Arbeit einen ältern, strengern Typus wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmuth fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle harmonische Grösse erreicht hatte: es ist noch die homerische, erbarmungslose Hera [1]), während aus der Ludovisischen eine königliche Milde hervorblickt. Verweilen wir noch bei diesem Haupte, so oft und so lange die Strenge des Besitzers die Thür offen lässt! Die göttliche Anmuth liegt wesentlich in der Linie des Mundes und in den nächstliegenden Theilen der Wangen, auch in den nur mässig grossen, mild umrandeten Augen (wie hart und scharf sind die Augenlieder der neapolitanischen!). Das einzige Leiden ist die Restauration der Nasenspitze, welche man sich auf irgend eine Art verdecken möge.

Von diesem hohen Typus führen verschiedene Pfade abwärts in das Kluge und Schlaue, in das bloss Liebliche, selbst in das Buhlerische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hiezu. Wir nennen bloss diejenigen, welche sich zugleich noch merklich an die hohe Grundgestalt anschliessen.

In demselben Hauptsaal der Villa Ludovisi; eine tüchtige römische b
Juno mit Schleier, Diadem und gewirktem Unterkleid. Im Vorsaal: eine geringere aus römischer Zeit, und ein uralter, sehr colossaler Kopf. — Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio nuovo c
des Vaticans. — Ein anderer in der obern Galerie des Museo capi- d
tolino. — Eine freundlich-galante Juno im Museum von Neapel (Halle e
des Tiberius, in der Nähe der berühmtern). — Eine der strengern, aus römischer Zeit, in den Uffizien zu Florenz (Halle d. Hermaphr.). f
— Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet, sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt, findet sich im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti). Am Diadem g
Palmetten und zwei Greifen.

[1]) Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der oben erwähnten borghesischen Statue zu erkennen ist.

Die eigentliche Matrone unter den Göttinnen, die mütterliche in vorzugsweisem Sinne war einst **Demeter**. Die frühere Kunst gab ihr daher, neben dem Jugendlichen, was allen Göttinnen eigen ist, zwar nicht die königliche Würde der Hera, aber doch eine hohe Gravität, einen gewaltigen Gliederbau und eine völlige Bekleidung (selbst bisweilen einen Schleier). So finden wir sie in der grandiosen (in
a den Attributen ergänzten) Colossalstatue des Vaticans (Sala rotonda) dargestellt; ihre Stellung ist die so mancher Statuen des ältern Typus: mächtiges Vortreten des einen Fusses (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des andern, also beinahe ein Vorschreiten, wie es insbesondere der wandernden Göttin geziemt, die ihre verlorene Tochter sucht.

Ein späterer Typus zeigt die Göttin ohne das Matronenhafte, vielmehr mit dem süssesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angethan. Nur die Ähren in der Hand deuten an, um wen
b es sich handelt. Dieser Art ist die Statue der **Villa Borghese** (Zimmer der Juno). Ganz ungesucht und mühelos scheint hier der Bildhauer das herrlichste denkbare Gewandmotiv als Ausdruck des edelsten Leibes, und die stille, sinnende Schönheit eines Kopfes erreicht zu haben, der zwischen Aphrodite und den Musen die Mitte hält.

c An diese Statue erinnert eine schöne, als Flora restaurirte Gewandfigur im Vatican (Galeria delle Statue), die ihr jedoch nicht gleich kömmt. Dagegen könnte die als Hygiea restaurirte Statue im
d Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti) eher eine Demeter jenes ältern Typus gewesen sein.

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen gehört auch **Isis**, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreis in die classische Kunst hereinkam. Fast junonisch herrlich erscheint sie
e uns in dem prächtigen Colossalkopf der Villa Borghese (Hauptsaal);
f mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vaticans (Büstenzimmer; statt des Lotos ein Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine blosse Priesterin ausgegeben: ein Zweifel, welcher desshalb unlösbar

bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Costüm ihrer Gottheit trugen. Isis ist in dieser Beziehung sehr leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restaurirt ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchzogenen Lärminstrument von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewand. Eine späte, aber noch sehr schöne Statue im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); zwei a geringere im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore). b

Von dem Gott des Kampfes, den die römische Kunst überdiess als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallender Weise keine völlig sichere Statue von guter Arbeit. Im untern Gang c des capitolinischen Museums steht ein prächtig geharnischtes und behelmtes Colossalbild, dessen Züge wohl den Sohn des Zeus zu verrathen scheinen, das aber eben seiner pomphaften Bekleidung wegen doch wohl eher ein Porträt heissen mag. (Es galt früher für Pyrrhus.) Die gute nackte Statue eines reifen, fast stämmigen Mannes mit Helm d und kurzem Mantel, im grossen Saale desselben Museums, ist wohl unstreitig ein Mars, aber mit dem Angesicht Hadrians. Die mehrfach (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit und stark restaurirt. Selbst die herrliche Statue der Villa Ludovisi wird von Manchen als Achill in e Anspruch genommen, mag aber einstweilen als ein ruhender, zur Milde gestimmter Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, den linken Fuss auf einen Helm gestützt; vor ihm ein Amorin; sein Typus ist im Ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengern, härtern Zügen, zumal im untern Theile des Gesichtes. Die Stellung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man glaubt auf ein Original des Skopas schliessen zu dürfen. — In der Nähe die Statue f eines ebenfalls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden, welche eine belehrende Vergleichung des bloss Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.

In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist Mars hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dar-

a gestellt. (Museo etrusco des Vaticans: der bekannte Mars von Todi;
b Uffizien in Florenz, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank: mehrere kleine Figuren dieser Art; doch auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)

Die antike Mythologie gewährte der Kunst oft an einer und derselben Gottheit viele Seiten und Charakterzüge, die sich darstellen liessen, je nachdem die verschiedenen Entwicklungsperioden des Griechenthums, auch wohl die localen Mythen, eine göttliche Gestalt verschieden hatten bilden helfen. Endlich aber pflegt sich die Kunst einer jener Seiten entschieden zu bemächtigen und die andern zu vergessen oder nur als Anklänge leise anzudeuten.

Reichlichen Beleg hiefür liefert Hermes. Ursprünglich ein unterirdischer Gott des Gedeihens und des Seegens ward er später der Herr des Gewinns und Verkehrs, ein Bote der Götter, wandelnd vom Olymp bis zur Unterwelt, nach welcher er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Strassen begegnete man einem Pfeiler mit seinem bärtigen Haupt, sodass dergleichen Pfeiler mit Köpfen überhaupt den Namen „Hermen“ erhielten, gleich viel wen sie darstellten.

Da er aber als Gott des Gedeihens auch der Schützer der Gymnasien war, so wurde später aus dem raschen, rüstigen Götterboten das Ideal eines nur mit dem kurzen Mantel (Chlamys) bekleideten Jünglings der Ringschule, und bei diesem Typus hielt die Kunst stille. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln an den Fussknöcheln, auch wohl am Haupt, so wie der Reisehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangenstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne diess Alles ist und bleibt er Hermes und zwar gerade in den besten Beispielen.

c Weit die erste Stelle nimmt unter diesen der vaticanische Hermes (Belvedere) ein; derselbe welcher früher unbegreiflicher Weise als „vaticanischer Antinous“ bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite, herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glie-

der, die leichte, ruhige Stellung diess vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt! es ist nicht bloss der freundlich-sanfte, feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den obern und den untern Göttern werth" ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Todtenführer zukömmt, der so viel Leben untergehen sieht. Die süsse, jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt waltet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt.

Die Statue ist stark verstümmelt, geglättet und zweifelhaft restaurirt. Möge sie wenigstens fortan bleiben wie sie ist. (Eine viel geringere Wiederholung im grossen Saal des Pal. Farnese.)

Noch mancher treffliche Hermes steht in den römischen Galerien, allein keiner der diesem irgend nahe käme. Zur Vergleichung diene z. B. der Hermes mit der Inschrift INGENVI (Vatican, Galeria delle statue), und derjenige des Braccio nuovo, gute römische Arbeiten. Im letztgenannten Theile des Vaticans stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich Hermes vorstellen. — Im grossen Saal des capitolinischen Museums glaubt man in der Statue eines vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restauration) den Zeigefinger der Rechten wie horchend erhebt, und den linken Fuss auf ein Felsstück setzt, einen Hermes zu erkennen. Es ist ein stattliches, lebensvolles Werk, etwa aus hadrianischer Zeit. — Ein römischer Hermes, wenigstens mit einem Nachklang jener schönen Trauer, im Hauptsaal der Villa Ludovisi.

Im Museum von Neapel, Abtheilung der grossen Bronzen, bieten zunächst zwei Köpfe eine interessante Parallele dar. Der eine, alterthümlich streng, mit einer Reihe von Löckchen wie Korkzieher, zeigt uns den kalten conventionellen Ausdruck des frühern griechischen Typus, während der andere sich der seelenvollen Schönheit des vaticanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche Statue des ausruhenden Hermes. Er hat schon lange gesessen und

ist darob etwas eingesunken; allein sein Blick sagt, dass er noch lauert und seine ganze leichte Stellung und der Bau seiner Glieder lässt ahnen, mit welcher Elasticität er aufspringen wird. Die Kunst wird keine sitzende nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blick zu Rathe zu ziehen. Ist es aber wirklich Hermes? Was er an den Füssen angeschnallt hat, sind keine Sandalen, sondern Flügel, die ihm also nicht von Hause aus angehören: sodann hat sein Kopf wohl den Hermestypus, aber auf einer niedrigern Stufe, und vollends geben ihm die abstehenden Ohren etwas Genrehaftes. Vielleicht haben wir irgend einen unbekannten Mythus oder auch nur einen unergründlichen Scherz vor uns.

a In den Uffizien zu Florenz kann eine ausgezeichnet wohlerhaltene römische Statue (im ersten Gang) gerade zum Beleg des Gesagten dienen, insofern hier die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuss herauswachsen. Von viel grösserer Bedeutung ist der leider
b sehr stark und zwar als Apoll restaurirte sitzende Hermes im zweiten Gange. Der Gott ist sehr jugendlich, etwa fünfzehnjährig gedacht, aber in grösserm Verhältniss ausgeführt, sodass man ihn in seinem verstümmelten Zustande leicht verkennen konnte, indem seine spätere gymnastische Bildung hier nur leise angedeutet ist. Ein Blick auf den ebenso jugendlichen Apoll, etwa den Sauroktonos, zeigt freilich den gründlichen Unterschied: hier wollen alle Formen nur das leichteste Dasein ausdrücken, während im Hermes die Rüstigkeit und Elasticität ein wesentlicher Zug ist, selbst wo er ruht wie hier. (Schöne römische Arbeit: in der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik.)
c — Noch knabenhafter und fast genreartig ist Hermes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem guten römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt: im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine Blicke gerichtet sind.
d — Ob der gute römische Torso von Basalt (in der Halle des Hermaphr. ebenda) einen Hermes oder einer Satyr vorstellte, ist schwer zu entscheiden.

Vom Geschlecht des Hermes als Schützers der Ringschulen sind alle Athleten griechischer Erfindung. Man erwarte hier nicht den zum

Gladiator abgerichteten römischen Sklaven. Der griechische Jüngling übte sich in allen Gattungen der Gymnastik freiwillig, weil ihm die gleichmässige Ausbildung des ganzen Menschen Lebenszweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgend einer äussern Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Theilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen ohne doch in der reichen Musculatur irgendwie absichtlich zu erscheinen. Eine innere Schwungkraft scheint ihn zu beleben. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken; der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den des Hermes an.

Im Braccio nuovo des Vaticans bereiten die Athleten der Halb- a
rotunde, mittelgute Arbeiten, auf den vor drei Jahren gefundenen „Apoxyomenos" am Ende des Saales vor. Wenn die Kenner in demselben auch nicht das berühmte Original des Lysipp finden und im Einzelnen Manches tadeln wollen, so bleibt die Statue doch eine der besten dieser Art. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst.

Sehr reizende Motive gewährten sodann die Discobolen oder Scheibenwerfer; sei es dass sie gebückt im Augenblick des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdruck des Momentes. Der Vatican enthält (in der Sala della biga) b
sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Geberde sein Ziel messenden, nach Naukydes, und einen gebückten, nach Myron; von letzterm ein noch schöneres Exemplar im Palast Massimi c
zu Rom. Ein sehr zusammengestückelter stehender, von ursprünglich guter Arbeit, im Braccio nuovo des Vaticans. Eine geringere Wieder- d
holung des myronischen in den Uffizien, zweiter Gang. e

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besondern Thätigkeit. Bei ihrer oft stark restaurirten Beschaffenheit und dem meist geringen Werth ihrer Ausführung (als Decorationsfiguren) ist es nöthig sich zu erinnern, dass man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen hunderten der schönsten Athletenstatuen im Hain von Olympia vor sich hat. — Zu diesen

ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht, wie wir sehen werden, der
a sog. capitolinische Antinous. Andere Arbeiten von Werth: der Athlet mit Salbgefäss in der Galeria delle Statue des Vaticans; der schlanke,
b kurzhalsige, einem alterthümlich strengen Original nachgebildete, im grossen Saale des capitolinischen Museums; der das Stirnband Um-
c legende (Diadumenos) im grossen Saal des Palastes Farnese, nach einem berühmten Motiv. — Vier Athleten im ersten Gang der Uffi-
d zien zu Florenz, zum Theil willkürlich restaurirt und von jeher nicht viel mehr als Decorationsarbeit, aber vielleicht nach Originalen der grossen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. Ein ähnlicher im
e Pal. Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe.)

f Von den Bronzen des Museums von Neapel (Abtheilung der grossen Bronzen) gehören ausser mehrern schönen Köpfen hieher die beiden trefflichen Statuen der gebückt laufenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Es wird also eine sehr aufmerksame Betrachtung wohl dahin gelangen zu entscheiden, ob eigentliche Wettläufer, ob Discuswerfer die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, ob endlich Ringer gemeint sind, welche sich den Punkt des Angriffs ersehen. Kenner des jetzigen Ringkampfes versichern das Letztere.

g Ein sehr tüchtiger bronzener Athlet, der sog. Idolino, steht in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen) auf einer prächtigen Basis aus der Renaissancezeit, von Verocchio oder Settignano. —
h Ebendaselbst (sechster Schrank) die Statuette eines Ringers in voller Bewegung; am aufgehobenen rechten Ellbogen ist noch die Hand seines fehlenden Mitringers erhalten.

Diese wahrscheinlich erst aus römischer Zeit stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schliessen, welche jenen ebenfalls ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Sculptur muss nach den Siegerstatuen von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmuth emporgeblickt haben.

Die beiden Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz werden bei Anlass der Gruppen behandelt werden.

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta, auch die Mädchen an
gewissen Wettkämpfen Theil, und es ist zu glauben, dass sich die
Sculptur die darstellbaren Motive nicht entgehen liess, welche dabei
zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Copie,
eine zum Auslauf bereite Wettläuferin (im obern Gang des Vaticans); a
eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher
das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurzgeschnittenen
Stirnhaare gehörten zur Sache; auch die Büste ist so ausgeweitet wie
der Wettlauf es erfordert, die Beine von einer fast scharfen Ausbildung.

Überaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens.
Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer
seiner Cirken und die Gladiatoren seiner Amphitheater, dass
deren leibhafte Abbildungen mit Namensbeischrift Mode wurden. Dieser
Art sind schon die Mosaikfiguren aus den Caracallathermen in b
einem obern Saale des Laterans und vollends die aus dem IV. Jahr- c
hundert stammenden im Hauptsaal der Villa Borghese. Selbst an
Sarcophagen (z. B. einem im ersten Gang der Uffizien) kommen Wa- d
genführer mit Namen vor. Auch die alten Griechen waren von der
persönlichen Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie
hatten dieselbe auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und
sie bald nur als vielgestaltige Äusserungen des Schönen dargestellt.

Es kann nicht befremden, dass die Statuen von hellenischen **Kriegern** bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Über eine der berühmtesten Statuen des Alterthums den borghesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange Zeit nicht ganz einigen können, ob darin ein Ringkämpfer oder ein Krieger zu erkennen sei; die Stellung spricht für das letztere, die Formen des Körpers aber sind die der vollendetsten Athletik, wie sie kaum an einer andern Statue vorkommen. (Von einem römischen Gladiator kann gar nicht die Rede sein.)

Eine Anzahl von Statuen aber stellen ohne Zweifel wirkliche Krieger dar, mögen sie nun besonders gearbeitet sein oder irgend einer Schlachtgruppe angehört haben. Ersteres gilt wohl von dem

a schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden Krieger der Villa Ludovisi (Hauptsaal), von griechisch scheinender Arbeit, den wir schon bei Anlass des nahen Ares erwähnten. Vier Marmorbilder des Museums von b Neapel (erster Gang, leider wie so Manches aus der alten farnesischen Sammlung stark überarbeitet) waren vielleicht eher Theile einer Gruppe und zwar am ehesten einer Giebelgruppe, wie ihre ausschliessliche Berechnung auf die Vordersicht andeutet [1]). Einer dieser Kämpfer sinkt tödtlich verwundet zusammen; einer, mit besonders schön entwickeltem Körper, ist im Anspringen begriffen; ein dritter legt aus; ein vierter, sehr jugendlich und mit kurzem Mantel bekleidet, scheint sich, bereits verwundet, zu vertheidigen. Die Motive sind sämmtlich von höherm Werthe als die übrigens noch immer gute Ausführung; es sind schöne griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfscenen, die das bedeutendste Factum in einer geringen Anzahl von Figuren gleichsam verdichtet und concentrirt darstellen mussten. Dass das Urbild ein sehr altes war, beweist der einzig echt erhaltene Kopf des zweiten, dessen regelmässige Haarlöckchen und starkes Kinn noch unmittelbar an die Ägineten erinnern. — In demselben Gang finden sich noch mehrere Kriegerstatuen theils von geringerm Werth, theils von über- c wiegend modernen Bestandtheilen. — In der Halle des farnesischen Stieres findet sich auch eine jener seltenen Statuen aus dem trojanischen Heldenkreise (colossal, schon in antiker Zeit (?) restaurirt und mit einem Bildnisskopf versehen); der fast nackte Krieger trägt einen todten Knaben, den er an dem einen Fusse hält und über die Schulter hängen lässt, eilig aus dem Kampfgewühl; es ist wahrscheinlich Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entrissen. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische mehr, sondern eine im höhern Sinn heroische, soweit die antike Beschaffenheit sich erkennen lässt; die Bewegung und das Motiv der beiden Körper verrathen ein vortreffliches Urbild. — Noch viel berühmter aber muss eine oft wiederholte Gruppe: Aiax (n. a. Menelaos) mit dem Leichnam des Patroklus gewesen sein, welche bei Anlass der Gruppen zu besprechen sein wird.

---

a [1]) Einer Gruppe gehörte auch wohl der schlecht restaurirte knieende Krieger in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang) an, ehemals vielleicht ein gutes Werk.

Der trefflichste Achill ist mit der ältern borghesischen Sammlung
in den Louvre übergegangen. Vielleicht ist mit einer tüchtigen He- a
roenstatue der Villa Albani (Vorhalle des Kaffehauses) Achill gemeint.
— Einen wunderschönen Kopf des Achill, von griechischer Arbeit, b
findet man im Camposanto zu Pisa (N. 78).

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue
des Museo Chiaramonti (Vatican), welche ihn darstellt, wie er dem c
Kyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur: in den
Zügen mehr der Energische, Vielduldende als der Schlaue.

Als Bildnisstatue eines Kriegers aus der historischen Zeit ist
jedenfalls der Alcibiades in der Sala della biga des Vaticans zu d
betrachten, auch wenn die Benennung sehr zweifelhaft bleiben sollte.
Es ist ein sehr schöner Akt der Vertheidigung; der Beschauer erwartet,
dass sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt
nicht nur physische Macht, sondern hohe geistige Entschiedenheit
waltet.

Auf die Krieger folgen die Jäger und zwar zunächst ihr mythisches
Urbild, Meleager. Die berühmte vaticanische Statue (Bel- e
vedere), ein vorzügliches Werk der Kaiserzeit, wenn auch nicht in
allen Theilen gleichmässig belebt, giebt uns diesen Typus in seiner
vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt
und Zügen des jugendlichen Kopfes, und doch wieder wesentlich
von ihm verschieden. Die Jagd verlangt und bildet einen Körper
anders und einseitiger als die Athletik; ihr genügt das Schlanke und
Rasche; eine für jede Probe durchgearbeitete Musculatur wäre überflüssig.
So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen
und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arm (Eberkopf und
Tronco). Vielleicht hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich
und musste sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wiederholung
von rosso antico im Museum von Neapel (Halle der farbi- f
gen Marmore). Eine stark überarbeitete lebensgrosse Statue im Haupt- g
saal der Villa Borghese.

Weit von dieser Auffasung entfernt und durch den Contrast belehrend:
die Statue eines Jägers im grossen Saal des Museo capitolino. h

Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jagdsclaven, der denn auch wie er war, von der Hand eines guten Künstlers (vielleicht der augusteischen Zeit), vor uns steht. Ob „Polytimus der Freigelassene", wie an der Basis zu lesen ist, auf den Jäger Bildhauer oder Eigenthümer geht, wollen wir nicht entscheiden.

Wenn sich in jeder Gottheit irgend eine Seite des griechischen Wesens ideal ausdrückt, so ist Pallas Athene eine der höchsten Versinnlichungen dieser Art. Aus der Lichtjungfrau, welche die dämonischen Mächte bekämpft und das Haupt der besiegten Gorgo an der Brust trägt, war schon bei Homer und Hesiod eine Schützerin jeder verständigen und kräftigen Thätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen" geworden, wie wir den vielduldenden Odysseus wohl nennen dürfen; sie ist der Verstand des Zeus und aus seinem Haupte geboren. Weder der Peloponnes noch Jonien hätten sie herrlich genug gebildet; als Schutzherrin von Athen erhielt sie ihren Typus durch die grössten Künstler dieser Stadt, vorzüglich durch Phidias; aus ihrer Gestalt scheint Athen selber vernehmlich zu uns zu sprechen.

Die ältere Kunst hob an ihr wesentlich das Kriegerische hervor; erregt, selbst stürmisch schreitet die bewaffnete, strenge Jungfrau mit ihren fast männlichen Formen und Geberden einher. So die schon
a erwähnte hieratische Statue in der Villa Albani (Reliefzimmer). — Eine späte Nachahmung eines ruhigern Tempelbildes, im Hauptsaal
b der Villa Ludovisi, interessirt hauptsächlich durch den Künstlernamen: Antiochos von Athen.

Einen viel entwickeltern Typus, in welchem indess noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer Statue
c des Museums von Neapel (Halle der Flora) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, dessen reicher Schmuck sammt der umständlich behandelten Aegis der ganzen Gestalt noch etwas Buntes giebt. Man vergleiche mit dieser Statue die in der In-
d tention übereinstimmende im Hauptsaal der Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes hat;

die Statur untersetzt, der Helm, in Form eines Thierfelles, wie eine
Haube anliegend. (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien: Bronzen, a
II. Zimmer, 1. Schrank, zeigt ähnliche Auffassung.) Sehr eigenthümlich,
als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten,
aber nur mittelgut ausgeführten Statue der Uffizien (Verbindungsgang): b
das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festge-
haltene Gewand reicht nur bis an die Waden. Der echte, wenigstens
alte Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas senti-
mental aufwärts.

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in
demjenigen Typus aus, welcher in zwei (nicht sehr von einander ab-
weichenden) Statuen erhalten ist: der Pallas Giustiniani im Braccio c
nuovo des Vaticans, und der Pallas von Velletri¹) in der obern Ga- d
lerie des capitolinischen Museums. In langem einfach gefaltetem Ge-
wand und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen hat die letzt-
genannte Statue sogar nur den schlichten hohen Helm und den Speer.
Ihr länglich ovales Antlitz mit dem strengen Blick und Mund ist bei
hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe;
das unbeschreiblich Klare ihrer Züge wirkt indess doch nicht wie
Kälte, weil eine göttliche Macht darin waltet, die Vertrauen erregt.
Gerade die gänzliche Einfachheit der ganzen Darstellung lässt diesen
Ausdruck so überwältigend hervortreten. — Ob wir hier einen der
Typen des Phidias oder einen etwas spätern vor uns haben, mag un-
entschieden bleiben — jedenfalls wird man den Künstler glücklich
preisen, der das Wesen der Pallas Athene zuerst so empfand. (Die
Pallas von Velletri in der Arbeit ungleich; die giustinianische leider
stark geglättet. Eine ähnliche Figur, von guter römischer Arbeit,
mit modernem Kopfe, im Pal. Pitti zu Florenz, inneres Vestibul ober- e
halb der Haupttreppe.)

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im Ganzen diesen
spätern, ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio nuovo des Vati- f
cans eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich
als modern erkennen; der Kopf ist aber in der That einem antiken

¹) Eine andere Pallas von Velletri im Louvre, es ist die colossale mit erhobe-
nem rechtem Arm.

a Bruchstück zu Liebe hinzugearbeitet. — Im Museo Chiaramonti eine Colossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, etwas leere römische Prachtarbeit. Ebendort ein kleines gutes Köpfchen. In den
b Büstenzimmern eine vortreffliche grosse Büste. Im Museum von Nea-
c pel (Halle des Jupiter) zwei gute Büsten.

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der Typus der Göttin Roma, wenn wir die einzige vorhandene Statue
d über dem Brunnen auf dem Capitol wirklich als solche in Anspruch nehmen dürfen. — Ganz sicher ist dagegen das Relief an der Palast-
e Treppe der Villa Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in kurzem Gewand bis an die Knie, das Haupt behelmt, thront hier auf Trophäen. Bei nicht eben geistvoller Ausführung ist sie als die stets rüstige, sprungfertige Siegerin doch glücklich charakterisirt. —
f Die sitzende Colossalstatue im Garten der Villa Medici soll ebenfalls eine Roma sein.

Bei diesem Anlass sind noch einige andere locale Personificationen zu nennen.

Auch die Provinzen wurden bisweilen an Siegesdenkmalen charakterisirt. Von grössern Bildwerken dieser Gattung sind uns nur
g eine Anzahl Hochreliefiguren erhalten (eine im untern Gang des Museo Capitolino, eine im Hof des Conservatorenpalastes, mehrere im Museum von Neapel, Halle des Jupiter), leblose römische Decorationsarbeiten.
h An einem berühmten Altar aus Puteoli (Museum von Neapel, Halle des Tiberius) sind vierzehn asiatische Städte als allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die Kunst sich begreiflicher Weise sehr auf die Attribute stützen musste; überdiess ist der Marmor sehr verwittert. — Diess Alles kommt kaum in Betracht neben einer kleinen, wunder-
i schönen Figur des Vaticans (oberer Gang), welche die Tyche oder Stadtgöttin von Antiochien vorstellt. Ganz bekleidet sitzt sie mit aufgestücktem Arm und übereinandergeschlagenen Füssen auf einem Fels, unter ihr die nackte Halbfigur des Flussgottes Orontes. (Nachahmung eines Werkes aus der Diadochenzeit.) Hier endlich ist vor Allem ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die geographische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das Urbild stand, wusste

ja doch Jedermann, welche Göttin gemeint war. (Zwei kleine Bronze- a
wiederholungen in den Uffizien. II. Zimmer d. Br., 4. Schrank.)

In eigenthümlicher Seitenverwandtschaft zu Pallas Athene stehen, dem Typus nach, die Amazonen, deren höchste Ausbildung ja vielleicht wesentlich demselben grossen Bildner angehört, welchem das höchste Ideal der Stadtgöttin von Athen seine Züge verdankt, Phidias. Der herrliche Gedanke, männliche Kraft in weiblichem Leib darzustellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, sowie die zierlich und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisirt durch die Schöpfung des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres repräsentiren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauenvolk und von seinen Kämpfen mit den griechischen Helden gab nur den Anlass zu dem hohen künstlerischen Problem, welches Polyklet, Phidias, Ktesilaos, Dositheus u. A. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb wie bei Pallas in dem strengen ovalen Kopf jeder Ausdruck des Liebreizes; bei aller Entfaltung der Kraft gehen aber doch die Formen nie über das Weiche und Weibliche hinaus. Das leichte aufgeschürzte Gewand deckt nur einen Theil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es fliesst so um die Gestalt, dass jede Nuance der Bewegung sich darin klar ausdrückt. Diess war sehr wesentlich, denn das Heroische liess sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Bei den einzelnen auf uns gekommenen Motiven ist nie zu vergessen, dass die Künstler diese Heroinnen als Gattung, als Volk dachten, und dass wir lauter Episoden eines grössern Ganzen vor uns sehen. Das schönste Motiv, die den Speer zum Sprung aufstützende Amazone des Phidias, kann man leider nirgends rein geniessen, indem sie (Exemplare im Braccio nuovo und in der Gale- b
ria delle statue des Vaticans, sowie im Museo Capitolino, Zimmer des c
sterbenden Fechters) statt des Speeres mit einem Bogen restaurirt zu werden pflegt, doch bleibt der Ausdruck und die imposante Haltung des Kopfes, und in dem Körper das so kräftige und zugleich so anmuthige sich Anschicken zum Sprunge. — Die verwundete Amazone

a des Ktesilaos, in einer Wiederholung des Sosikles, im grossen Saale des Museo capitolino.

b Eine interessante kleine Bronzewiederholung der Amazone des Phidias findet sich in den Uffizien (Bronzen, II. Zimmer, 2. Schrank; mit restaurirtem Arm.)

c An der bekannten Statuette des Museums von Neapel (grosse Bronzen), welche eine behelmte kämpfende Amazone zu Pferd darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.

Die Gestalt Apolls wie wir sie aus den Statuen der Blüthezeit und deren Nachahmungen kennen lernen, ist das gemeinsame Resultat sehr verschiedener mythischer Grundanschauungen und einer bestimmten künstlerischen Absicht auf eine Dartsellung des Höchsten. Apoll ist ein kämpfender Gott, welcher Ungeheuer und trotzige Menschen zernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihülfe Musik und Dichtung sind; als Theilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren Ausdruck, die Orakel. Die ausgebildete Kunst aber konnte diese Charakterzüge nicht alle einzeln darstellen; sie gab als gemeinsames Symbol aller Ordnung und alles Heiles ein Bild der höchsten, man könnte sagen, centralen Jugendschönheit, wie dies dem Geiste des Griechen gemäss war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist, und nicht bloss zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheinend; Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.

Von den in Italien vorhandenen Statuen gewähren allerdings nur wenige eine volle Anschauung dieses Ideals; die meisten sind römische, sogar nur decorative Arbeiten. Doch befindet sich darunter der
d vaticanische Apoll (in einem besondern Gemach des Belvedere); als Sieger über den Drachen Python, vielleicht über die Niobiden, ja

als Vertreiber der Erinnyen gedacht — je nachdem man einer Erklä-
rung beipflichtet — wendet er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit
hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinweg. (Die de-
klamatorisch restaurirte rechte Hand möge man sich wegdenken.)
Wahrscheinlich Nachahmung eines Erzbildes, wie der Mantel andeutet,
zeigt diese Statue eine Behandlung des Einzelnen, die man am ehe-
sten der ersten Kaiserzeit zutrauen will und die gegenwärtig nicht
mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winkelmanns. Einer
unvergänglichen Bewunderung bleibt aber der Gedanke des Ganzen
würdig, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der
Wendung des Hauptes. (Welches übrigens, der Wirkung zu Liebe,
weit nach der rechten Schulter sitzt.)

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens anziehend [1]), a
finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel
(grosse Bronzen). Hier ist er ungleich jugendlicher, schlank, als
Knabe, doch mit einem ähnlichen unwilligen Ausdrucke des Köpf-
chens gebildet. Die schöne Bewegung seines Laufes wird durch das
über den Rücken und dann vorn über die Arme geschwungene Stück-
chen Gewand gleichsam noch beschleunigt.

Am häufigsten repräsentirt ist der Typus des angelehnt ausru-
benden Apoll, welcher den rechten Arm über das Haupt schlägt und
mit der Linken meist die Kithara hält. Dieses Motiv mit seinem fast
genrehaften Reiz kam, wie wir denken möchten, ursprünglich nur
einem sehr jugendlichen Apoll zu, und so stellt auch die berühmte
florentinische Statue (Uffizien, Tribuna), welche mit Recht der „Apol- b
lino" genannt wird, den Gott auf der Grenze des Knaben- und Jüng-
lingsalters dar. Leider musste dieses Werk in neuerer Zeit, schwerer
Verletzungen wegen, einen Kittüberzug annehmen, welcher die echte
Epidermis völlig verhüllt; allein die praxitelische Schönheit schimmert
noch deutlich durch. Der Ausdruck des leichtesten Wohlseins ist
hier mit einem hohen Ernste verbunden, welcher die Gestalt auf den
ersten Blick von bloss halbgöttlichen Wesen unterscheidet.

Die lebensgrossen, ja colossalen Statuen desselben Motives sind

---

[1]) So schliesst man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

wohl nur spätere und an sich keinesweges glückliche [1]) Vergrösserungen, welches auch ihre Umbildung ins Erwachsene und Volle sein
a möge. So die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuss umgeschaffene, colossale halbbekleidete Figur von dieser Haltung, im
b grossen Saal des Museo capitolino, und die ähnliche grosse Basaltstatue im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore); besser
c und ganz nackt die grosse Statue im Zimmer des sterbenden Fechters (Museo capitolino); — ehemals hatte dieselbe Stellung der jetzt mit
d aufgestrecktem Arm restaurirte Apoll am Ende des ersten Ganges der Uffizien, vielleicht eine Arbeit hadrianischer Zeit; auch derjenige im
e Dogenpalast zu Venedig, Corridojo, leidlich römisch.

Eine vom Apollino ganz verschiedene und doch wieder unendlich schöne Bildung des jugendlichen Apollon verdanken wir sicher dem grossen Umbildner des Erhabenen in das Lieblich-Reizende, Praxiteles. Es ist derjenige Apoll, welcher, mit der Linken leicht an einen Baumstamm gelehnt, einer an diesem emporkriechenden Eidechse auflauert. (In der Rechten, wo sie richtig restaurirt ist, hält er den Pfeil, womit er das Thier zu tödten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name Sauroktonos, Eidechsentödter.) Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So musste das Far niente eines jungen Gottes gebildet werden. Ein sehr schönes, stark

[1]) Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Massstab Sache der Willkür ist. Je feierlicher, symmetrischer ein Motiv ist, desto eher wird es Vergrösserungen und Verkleinerungen ertragen, je momentaner und genrehafter, desto weniger; sodann dürfen Unausgewachsene, für welche die Kindes- und Knabengrösse ein Theil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrössert werden — anderer und gewichtiger Seitenursachen nicht zu gedenken. Lehr-
a reich sind in dieser Beziehung die vergrösserten Marmorcopien berühmter Antiken in der Villa reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, gleichmässig wirken soll, so wird man allerdings dem Massstab Gewalt anthun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht errathen, wo diess geschehen ist. Das riesenhafte Herakleskind im grossen Saale des Museo capitolino gehört ebenfalls hieher — um von den Weihbeckenengeln in S. Peter zu schweigen.

restaurirtes Exemplar im Vatican, Galeria delle statue. Ungleich ge- a
ringer das kleine bronzene in der Villa Albani (Zimmer des Aesop). b
Eine ähnliche Statue, aber mit Lyra, Dreifuss u. s. w. aus Marmor c
verschiedener Farben ergänzt, in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang).

Diesem berühmten Motiv glauben wir den sog. Adonis des Mu- d
seums von Neapel (in der danach benannten Halle) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurirten Armen und Beinen bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupt, dessen Züge am ehesten sich den apollinischen nähern. Eine Ahnung sagt uns, dass auch dieses schöne, geniessende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch sein [1]. — Vielleicht der trefflichste Apoll Roms, nach dem belvederischen und dem Sauroktonos, ist derjenige im Musen- e
zimmer der Villa Borghese. (Von parischem Marmor; bis an die Knie das Meiste alt.) An demjenigen im grossen Saal des Palazzo f
Farnese sind die alten Theile ebenfalls sehr schön.

Als Führer der Musen nimmt der Gott eine Gestalt und Haltung an, welche nur im Zusammenhang mit den Musen selbst ihren vollen Sinn offenbart (S. unten.)

Von den einfachen, stehenden Apollobildern ohne besondere Beziehung ist dasjenige im Palast Chigi zu Rom nennenswerth, welches g
noch mehr dem kräftigen als dem reichschönen Typus nahe steht. Noch alterthümlicher, vielleicht nach einem frühgriechischen Werke, ein h
zweiter Apoll im grossen Saal des Museo capitolino. Eine kleine florentinische Bronze (Uffizien, II. Zimmer d. Br., 1 Schrank) stellt den i
Apoll ebenfalls in früherer Art, mit der Rechten über die Schulter in den Köcher greifend, dar.

Ein bis jetzt nicht erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarm auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am

[1] Eine sehr schöne kleine Bronze, welche mich in der Auffassung an diese Statue erinnerte, findet sich im Museo zu Parma. Ebendort noch ein guter e
ganz kleiner Apoll.

untern Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne davon fünf Exem-
a plare: Museum von Neapel, zweiter Gang; — Museo capitolino, grosser Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere vielleicht am besten gearbeitet; — grosser Saal des Palazzo vecchio in Florenz.) Ob das Gewand irgend eine Stütze verhüllend gedacht ist, von der doch wenigstens in den vorhandenen Wiederholungen gar keine Andeutung erscheint? Ob ein ehernes Original vorlag, dessen Stütze dem Copisten in Marmor nicht genügen konnte? Jedenfalls muss das Urbild von hohem Werthe gewesen sein, wie schon die öftere Wiederholung und die höchst anmuthige Stellung zeigt. Das zweite florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten Kopf.

Die Schwester Apolls hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferinn gegen Thiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch in der Gestalt Ähnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blüthezeit bildete sie indess nicht zu einem so allseitigen Ideal aus wie den Bruder; der Aphrodite blieb es vorbehalten, die „Wonne der Götter und der Menschen“ zu werden, während in Artemis Bewegung und Thätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurirten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung, welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der Jägerin, allein ohne alles Amazonenhafte, von milden Formen. So sehen
b wir sie, ganz bekleidet, in der liebenswürdigen Statue des Braccio nuovo (Vatican): es ist Diana, die den schlafenden Endymion beschleicht, ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung. — Die meisten Statuen stellen sie jedoch bloss in dem bis über die Kniee aufgeschürzten Untergewand, hurtig schreitend, begleitet von einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde dar. So das mittel-
c mässige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum von Neapel (zweiter Gang). Bisweilen sind ihre Locken über der Stirn zu einem Bunde (Krobylos) geknüpft, wie es der Jägerin und auch dem streitbaren Apoll zukömmt, (der schönen Wirkung halber

indess auch bei den Aphroditenbildern von der knidischen abwärts zur Regel wurde.)

Der andere Typus, der sich viel enger an den des Apoll anschliesst, musste da entstehen, wo die Geschwister als zusammengehörig dargestellt oder gedacht wurden, also bei ihrem gemeinsamen Kampf, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll von Belvedere die Diana von Versailles (im Louvre) dem Bruder dermassen entsprechend gebildet, dass man an einer Zusammengehörigkeit beider kaum zweifeln mag. Ausser den sehr schlanken Verhältnissen hat die Göttin mit ihm hier auch den Ausdruck des Unwillens gemein, der in dem schmalen weiblichen Kopfe sich fast zu scharf und höhnisch ausspricht; ihre nicht menschlich ungestüme, sondern übermenschlich unaufhaltsame Bewegung zeigt, dass sie erst zum Kampf oder zur Jagd eilt, während Apoll seinen siegreichen Pfeil schon entsandt hat. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (grosse Bronzen) den Oberleib einer Diana, welche a
zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 443, a) gehörte und zugleich stark an die Statue des Louvre erinnert.

Als Lichtbringende (lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana in der Regel ganz bekleidet[1]) mit (meist restaurirten) Fackeln in den Händen. (In der körperlichen Bildung bald mehr dem erstgenannten bald mehr dem letztgenannten Typus entsprechend.) Die Kunst bemühte sich hier, das Eilige und Leichte des Schrittes in einem reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiss sehr vorzüglichen Originalen, einem stark ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam schwebenden, nur Nachbildungen von bedingtem Werthe. Statuen im Museo Chiaramonti und im Ga- b
binetto delle Maschere des Vaticans; die letztere mit einem ähnlichen c
fast bittern Ausdruck, wie die Tödterin der Niobiden; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem zurücktretenden Tronco ruhend) im d
Kaffehaus der Villa Albani; ihr Kopf vom ernst-lieblichen Typus. Eine schlecht restaurirte Schreitende im Pal. Riccardi zu Florenz (Vor- e
zimmer der Acad. della Crusca).

[1]) So schon in der ihres Werthes halber zuerst genannten Diana des Braccio nuovo, welche ja als Selene gedacht ist.

Bei einem Vergleich mit den flatternden Gewändern der Bernini-schen Schule wird man selbst den manierirtesten Dianenbildern dieser Art im Verhältniss das schöne und edle Masshalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verlässt.

a Schliesslich ist eine schöne kleine Bronze der Uffizien (II. Zimmer d. Br., 4. Schrank) nicht zu übersehen.

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet Aphrodite unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem ältern, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Und zwar scheint sich zunächst diejenige Darstellung ausgebildet zu haben, welche wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen; vielleicht aus Scheu, zu frühe in den gewöhnlichen Liebreiz zu verfallen, gestaltete die Kunst sie als Herrin selbst über göttliches Geschick, als Venus victrix, wahrscheinlich mit den Waffen des Ares in den Händen, vielleicht auch eine Palme umfassend [1]), und von den Hüften an bekleidet. Ihr Bau ist nicht bloss schön, sondern gewaltig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. — Eine nur sehr bedingte Reproduction hievon ist die Ve-
b nus von Capua im Museum von Neapel (zweiter Gang), aus späterer, versüssender Kunstepoche. Die widerliche Restauration der Arme und den ganz willkürlich neben sie gestellten Amor denke man sich hinweg, — denn von letzterm sind auch die Füsse nicht alt, wie man behaupten will, sondern nur die untere Platte der Basis, welche indess ganz etwas anderes, etwa eine Trophäe getragen haben wird, oder irgend einen Gegenstand den die Göttin mit der Hand berührte. In der Behandlung der Formen steht diese Aphrodite mehrern der unten zu nennenden lange nicht gleich. (In spielender Umdeutung
c braucht die spätere Kunst den Gedanken in der guten römischen Statue einer nackten sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt; Uffizien, Verbindungsgang.)

---

[1]) Bekanntlich fehlen der Venus von Melos die Arme und auch die Fortsetzung der Basis bleibt zweifelhaft.

Es kann nicht befremden, dass die römische Kunst sich dieses Motives geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eherne Victoria im Museo patrio zu Brescia; schon im Typus des Kopfes der Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphroditen, nur dass sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem (vorzüglich schön behandelten) leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuss auf einem (restaurirten) Helm, und stützt den (restaurirten) Schild auf die vom Überschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des I. Jahrh. n. Chr. sind Victorien dieses Typus nicht selten. a

---

Einen andern Sinn zeigt der von Praxiteles und seiner „knidischen Aphrodite" abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in grossartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüsternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloss menschlichen Motiv, nämlich als baden Wollende oder Gebadete dargestellt; darauf deutet das Salbengefäss, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der andern, auch wohl mit einem Theile des Gewandes deckt sie den Schooss, nicht ängstlich, auch nicht buhlerisch, sondern wie es der Göttin geziemt. Oft hat sie beide Hände frei, die eine vor der Brust, die andere vor dem Schooss. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigeschwebt zu sein. Das Schmachtende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmalern Hauptes nur eben angedeutet.

Die verschiedenen Einzelmotive, welche wir so eben bezeichneten, sind meist in mehrern Beispielen nachweisbar, von welchen sich manche bis in die späteste Römerzeit hinein verlieren. Wir nennen nur die wichtigern Exemplare:

Die vaticanische (Sala a croce greca) mit modernem blechernem Gewande; der herrliche Kopf noch sehr an die Venus victrix erinnernd. b

a Diejenige im Palast Chigi zu Rom, Copie von Menophantos nach einer berühmten Statue in Troas: mit der linken das Gewand vor den Schooss ziehend, die Rechte vor der Brust.

b Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese.

c Die capitolinische (in einem verschlossenen Zimmer des Museo capitolino): beide Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, sodass die obern Theile des Hauptes dem Licht zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mussten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten.

d Diejenige im Hauptsaal der Villa Ludovisi, sehr durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülstiger Arbeit, verräth in der grossartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.

e Diejenige im Palast Pitti zu Florenz (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurirte) Arm nach dem Salbgefäss gewandt, der rechte vor dem Schooss. Gute römische Arbeit.

f Diejenige im Dogenpalast zu Venedig (Coridojo), der capitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit: der Kopf noch mehr alterthümlich.

Von diesen Aphroditenbildern unterscheidet sich eine dritte Gattung, an deren Spitze die mediceische Venus steht. Hier erreicht der Liebreiz seine höchste Stufe durch das Mädchenhafte, welches sich in den noch nicht vollständig ausgebildeten Formen und in dem feinen Köpfchen ausspricht. Der kleinere Massstab gehört wesentlich dazu, um diesen Charakter zu vervollständigen. Von der Göttin sind wir hier allerdings wieder um eine Stufe weiter entfernt, und ein ernster Blick mag sich wohl gerne zurückwenden von dem Mädchen zu jenen reifen göttlichen Weibern, zur siegreichen und zur knidischen Aphrodite. Allein auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben.

g Die mediceische Venus, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist ein Werk des Atheners Kleomenes, Sohnes des Apollodorus (die jetzige Inschrift neu, aber Copie einer gleichlautenden echten), vielleicht aus dem II. Jahrhundert v. Chr. — Hier ist kein Gewand

und kein Salbgefäss mehr beigegeben; die Kunst wagt es, die Göttin nackt zu bilden um ihrer blossen Schönheit willen, ohne Bezug auf das Bad. Der unumgängliche Tronco ist hier als Delphin gebildet, weniger um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspielen, als um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle — diess wird je nach dem Geschmack bejaht oder bestritten werden. Sehr verglättet und mit affektirt hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urtheil mehr; selbst am Kopf möchte das Kinngrübchen von moderner Hand verstärkt sein; zudem fehlt die ehemalige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen. Für all Das, was übrig bleibt, wollen wir den Beschauer nicht weiter in einem der grössten Genüsse stören, die Italien bieten kann.

(Die Attitude, bald in mehr mädchenhaften, bald in frauenhaften Formen ausgedrückt, wurde eine der beliebtesten. Eine grosse Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Decorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgrosse z. B., die eine mit dem a zur Stütze dienenden Gewand hinten herum, stehen im ersten Gang der Uffizien und gewähren mit ihren leeren Formen einen interessanten Vergleich, wenn man sich von der Vortrefflichkeit der mediceischen überzeugen will.)

Dieser Typus erst eignete sich zur Verarbeitung in eine Anzahl herrlicher Stellungen; die Göttin musste sich von dem Cultusbild möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit walten konnte. In den bessern Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

Wir nennen hier zuerst die kauernde Venus (Vénus accroupie), deren schönstes Exemplar (Vatican, gabinetto delle maschere) b den Namen Bupalos trägt. (Nicht derjenige des VI. Jahrhunderts v. Chr., sondern jedenfalls ein weit späterer dieses Namens.) Es ist nicht eine aus dem Meer aufsteigende, sondern eine im Bad sich waschende; die Basis trägt noch in ihren alten Theilen die Andeutung der Wellen, auf welchen die Göttin ruht — denn nie hätte die griechische Kunst einer gemein-wirklichen Illusion zu Liebe irgend einen Theil der Kör-

per unter dem (marmornen) Wasser versteckt. Bei sehr bedeutenden Restaurationen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreichbar schön. Der Körper ist, bei einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Lebens. (Die
a Epidermis leider stark verletzt, der Kopf überarbeitet?) — Ein viel geringeres, stark restaurirtes Exemplar in den Uffizien zu Florenz. (Verbindungsgang.)

b Es folgt Aphrodite Kallipygos, im Museum von Neapel [1]). Der Kopf und mehrere andere Theile sind modern und schlecht, das Übrige aber von merkwürdiger Vollendung und raffinirtem Reize. Die Absichtlichkeit der ganzen Darstellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann.

Ähnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen Figürchen
c derselben Sammlung (kleine Bronzen, drittes Zimmer, auch in Florenz,
d Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank): einer die Sandalen ausziehenden und einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf einem Beine, hier mit der anmuthigsten Wendung des Körpers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und vermag uns die Göttin nicht als solche näher zu bringen.

e Reiner empfunden ist eine andere Statuette (bei den grossen Bronzen), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet, mit ihrem Haarputz, etwa mit dem Trocknen der Haare nach dem Bade beschäftigt darstellt. Ein höchst zierliches Figürchen, von bester Arbeit.
f Ähnlich eine Marmorfigur (freilich mit restaurirten Armen und Locken) im Braccio nuovo des Vaticans: aus guter römischer Zeit. Bei andern sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähnlicher Handlung, aber ganz nackt darstellen, bleibt es zweifelhaft, ob sie nicht
g erst die Haare auflöst. (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank.) — Eine zum Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugend-
h lichen Typus ist wohl auch dargestellt in der florentinischen sog. Venus Urania (Uffizien, Halle der Inschriften). Abgesehen von den Restaurationen möchte ihre Geberde am ehesten darin bestanden haben, dass sie das um die Hüften leicht geschürzte Gewand mit der Linken und

[1]) Gegenwärtig eingeschlossen und, wie man hört, selbst den Begünstigten unsichtbar. Abgüsse überall, u. a. im Palazzo Camuccini zu Rom, auf der Treppe.

die Haare mit der Rechten aufzulösen im Begriffe war. Die Ausführung ist vorzüglich schön, doch schwerlich mehr griechisch, die erhaltenen Theile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert. (Nach neuerer Annahme ein praxitelisches Motiv, die sog. coische Venus.)

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht strebte z. B. derjenige Bildhauer originell zu sein, welcher die Venus der Villa Borghese (Zimmer der Juno) bildete, a
die sich mit dem Schwamme wascht, während ein Amorin zusieht; oder der Erfinder derjenigen kauernden Venus, welche den Delphin b
am Schweif hält, im Vorsaal der Villa Ludovisi. — Häufig ist das Gewand über dem Schooss zusammengeknüpft, lässt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 451, a); — oder die Göttin ist im Begriff, es mit beiden Händen um sich zu nehmen. (Beispiele von die- c
sen beiden Motiven im Museo Chiaramonti des Vaticans.)

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin kaum je zu einer Gruppe verbunden (wenigstens haben wir keine solche). Die geflügelten Kinder, welche ihr beigegeben werden, sind Eroten, Amorine, nicht Darstellungen des eigentlichen Eros.

Ein ganz besonderer Typus aber blieb der mütterlichen Seite der Göttin vorbehalten, vielleicht aus alter Zeit stammend, jedenfalls aber erst unter den Kaisern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut im Junozimmer der Villa Borghese, auf der Treppe d
des Museums von Neapel, als Statuette auch im zweiten Gang desselben, in der Inschriftenhalle der Uffizien zu Florenz u. a. O.) e
findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich erscheinen; das Obergewand zieht sie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber, als wollte sie sich verhüllen[1]). Es ist Venus die Erzeugerin (genitrix), die Schützerin des gesetzlichen Fortlebens der Familie, und zugleich durch Anchises die Ahnfrau des

[1]) „Aphrodite den Mantel lüftend." [Br.]

julischen Geschlechtes; ihr gelobte Cäsar bei Pharsalus jenen Tempel, von welchem noch in Torre de' Conti unterhalb des Esquilins die kümmerlichen Reste vorhanden sind. — An den Statuen dieser Gattung ist der Kopf natürlich meist das Porträt irgend einer Kaiserin; wo die Göttin selber gemeint ist, trägt sie matronale, aber noch jugendlich schöne Züge, wie z. B. die wohlerhaltene und als Decorationsfigur gut gearbeitete florentinische Statue beweist.

An den spätern Typus der Aphrodite, wie er sich in der mediceischen, in der Vénus accroupie u. s. w. zeigt, schliessen sich eine Anzahl halbgöttlicher Wesen verschiedener mythologischer Bedeutung an. Sie sind sämmtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit ist nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei grossem Reiz und vieler Ähnlichkeit doch nicht das Göttliche der Aphrodite, lassen vielmehr eine Umbildung derselben in das Niedliche und Graziöse erkennen. (Der Kopf schmal und länglich, doch bisweilen auch jugendlich rund mit kurzem Näschen; der untere Theil des Gesichtes ins Enge gezogen.) Das Wesentliche aber ist das Motiv der Stellung und Bewegung.

a So wird man z. B. zugestehen, dass die vaticanische Danaide (Galeria delle Statue), welche das Schöpfgefäss vor sich hält, sich schöner neigt als die Kunst diess Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihres Gleichen; die Arme sind restaurirt, allerdings trefflich. In den halbgeschlossnen Augen ist der Schmerz über die vergebliche Arbeit leise angedeutet.
b (Ein ungleich geringeres und stark restaurirtes Exemplar im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese.)

Diesen nämlichen Typus, welchen man etwa als den der Nymphen bezeichnen könnte, spricht eine niedrig sitzende bekleidete
c Figur [1]) aus, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts schaut. (Vatican, Galeria delle statue; ein zweites Exemplar im obern Stockwerk des Palastes Barberini zu Rom.) Man glaubte in ihr die trauernde Dido zu erkennen, allein es ist wohl eher eine liebliche.

[1]) Der Kopf ist eine Restauration, aber wahrscheinlich eine antike.

träumerisch auf das Wasser schauende Nymphe, vielleicht ein weib-
liches Gegenstück zu dem sich im Quell spiegelnden Narciss. Das
zerstreute Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern
auch der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht
klar durch den Vergleich mit einer gegenübersitzenden, alterthümlich a
gearbeiteten Penelope: dieses ist die Sinnende, Rechnende und War-
tende; als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupt gebildet.

Hier glauben wir auch die sog. „Psyche“ aus dem Amphi- b
theater von Capua (jetzt im Museum von Neapel, Halle des Jupiter)
unterbringen zu dürfen. Es ist nur ein Oberleib mit der einen Hüfte,
durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Axe
aufgestellt, aber von einer Süssigkeit der Bildung, die alle Blicke
fesseln muss. Für Aphrodite ist namentlich der untere Theil des
Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schat-
ten. Wir wollen nicht die Handlung und Stellung errathen, dürfen
aber eine Nymphengestalt ahnen, welche der Danaide und der Dido
in der Erfindung ebenbürtig war.

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen
Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopf des Museums c
von Neapel (grosse Bronzen) eine Gefährtin der Jägerin Artemis zu
erkennen, ohne doch dieser Benennung sicher zu sein. Es ist der
schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranz gebundenen
Haaren, welcher jetzt Berenice heisst.

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu
Brunnenfiguren. In mehrern Sammlungen sieht man dergleichen,
meist von kleinerm Massstab, Muschelbecken vor sich hinhaltend, oder
auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet: fast lauter Decorationsarbei-
ten, mittelmässig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken.
Man wird indess wohl eine Nymphe des Museums von Neapel (Halle d
des Adonis) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht
ist, als eine zum Baden sich Vorbereitende; sie lehnt mit dem linken
Arm auf die Urne und greift mit der Rechten nach der Sandale des
linken Fusses, den sie über das rechte Knie gelegt hat. (Diese Ex-
tremitäten sind nebst dem Kopf neu, aber ohne Zweifel richtig re-
staurirt. Die Arbeit an sich gering römisch.) Ein besseres Exemplar e
in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr schlecht gear-

a beitete schlummernde Nymphe im Vatican (Belvedere, zwischen dem Apoll und den Canova's) weist auf ein reizendes Original hin. — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, welche mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiss mich keines andern einigermassen erhaltenen Exemplares zu erinnern, als desjenigen im Pal.
b Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches freilich eine geringe römische Arbeit ist. An der ähnlichen ehemals schönen Statue der
c Galerie von Parma ist gar zu Vieles modern.

Ins Matronale geht der Nymphentypus über in der Amme des Dionysos, Leukothea; sie wird völlig bekleidet und mit Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur
d die schöne, ungemein noble Bronzefigur in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer, Eckschrank rechts). Eine treffliche Marmorstatue in
e der untern Halle des Pal. Ceperello zu Florenz (Corso N. 814) möchte ich ebenfalls für eine Götteramme halten, schon der starken Brüste wegen. Der Kopf neu aufgesetzt, aber dazu gehörend. Die sog. Sapphoköpfe zeigen dieselbe Art, das Haar zu binden.

Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigern Typus müssen
f wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen: die vaticanische Cleopatra, richtiger die schlummernde Ariadne (Vatican, Galeria delle statue). Schon das Alterthum hat, wie die nebenan aufgestellten kleinen Wiederholungen beweisen, dieses Motiv in beiderlei Sinn gebraucht, doch ist Ariadne das Ursprüngliche, und der erste Blick lässt eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. (Sie ist etwas zu sehr nach vorn gesenkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arm ein zu schweres Ansehen giebt und den ganzen Anblick etwas verfälscht.)

Als Motiv der Ruhe wird diess Werk auf ewig die Sculptur beherrschen. Es ist nicht möglich ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Der noch streng-schöne Gesichtstypus lässt uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den

Kreis ihres Retters Dionysos aufgenommen ist: ihre spätere, bacchische Gestalt wird uns weiter beschäftigen.

Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Alterthums einschalten, die sog. farnesische Flora (Museum von Nea- a pel, in der danach benannten Halle). Man deutet sie gegenwärtig als eine Hore: da Kopf, Arme, Attribute und Füsse modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, dass ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Colossal und für einen decorativen Zweck berechnet, zeigt diess herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspangen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleid, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Theilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung giebt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

Eine andere colossale Statue derselben Sammlung (untere Vor- b halle) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-decorativ behandelt, als schwere Gesimsfigur: doch ist hier der grandiose Kopf alt. (Ob der als Gegenstück aufgestellte „Genius des römischen Volkes", ebenfalls seltsam schwer gebildet, von Alters her zu einer Reihe solcher Figuren gehörte, ist mir nicht bekannt. Vgl. S. 426, a, und Anm.)

Von Pomonen wüsste ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (erster Gang), auf welches c beispielshalber verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopf.

Leider ist auch keine recht gute Victorienstatue zu nennen [1]), obwohl es deren einst vortreffliche (freilich von Erz oder edeln Metallen) gegeben haben muss, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit wehendem Gewande in der Art der Diana lucifera), als stehende. Eine geringe der letztern Art, welche doch auf ein gutes Urbild schliessen lässt, in den Uffizien (erster Gang); d eine der erstern Art im Pal. Riccardi (Vorzimmer der Acad. della

[1]) Wie es sich mit der Victoria des Museo patrio zu Brescia verhält, wurde bei Anlass der siegreichen Aphrodite (S. 419, a) erörtert.

Crusca). — Um so reichlicher sind die Victorien im Relief und in
a der Malerei vertreten; die schönsten am Titusbogen. — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff von den schwe-
b benden Victorien; eine treffliche im Museum von Neapel (bei den
c grossen Bronzen); eine andere in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen, vierter Schrank); diese letztere hat wie diejenigen am Titusbogen nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botenschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlass mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, das nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der **Leda** mit dem Schwan. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern meist so flau und langweilig, dass ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hinderniss gefunden hat, wesshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich und man hat desshalb andere Deutungen zu Hülfe gezogen; wer aber beachtet, in welchen Fällen das Thier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein, dass diess aus demselben ästhetischen Grund geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerm Verhältniss gebildet wurden.
d (Die gemeinste aller Leden, im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto, ist ein Werk des XVI. Jahrhunderts.)

Wenn die eben aufgezählten weiblichen Bildungen ein mythologisch Gegebenes verherrlichten, so zeigt uns eine andere Reihe, die der **Musen**, wie die Griechen das Symbolische lebendig zu machen wussten, wie frei sie sich dabei bewegten und welche Grenzen sie innehielten. Statt sich ängstlich zu bemühen, jede Muse einzeln von Kopf bis zu Fusse ihrem Fache gemäss zu charakterisiren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das Allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind desshalb kaum mit völliger Sicherheit zu restauriren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasiren oder das Grübeln (wie in Albrecht Dürers Melan-

cholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind theils beschäftigt, theils ruhend und hinausblickend (doch nicht in die Höhe!) gebildet: wir finden sie sitzend, aufgelehnt, frei stehend, auch feierlich vortretend, meist aber wird Stellung und Draperie so sehr den Ausdruck erhöhen helfen, dass man auch ohne den Kopf die Statue für nichts anderes als für eine Muse oder doch für ein ursprüngliches Musenmotiv erkennen würde.

Einzelne Sarkophage, welche die Musen sämmtlich darstellen (einer a im Museo capitolino, Zimmer der Kaiser) geben uns eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Alterthum hervorbrachte und dann wiederholte. — Unter den erhaltenen Statuen finden wir zwar vielleicht in Italien keine, welche der Polymnia des Berliner Museums oder der Melpomene des Louvre völlig gleichkäme, allein doch manche achtungswerthe Exemplare. In der vollständigsten Gruppe, aus der Villa des Cassius (Vatican, Sala delle b Muse) wird man, was die Arbeit betrifft, Vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des Sinnens, ohne alle gewaltsam auffahrende Inspiration, mit Genuss verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstützende Euterpe, ist allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Euterpe wird sonst, z. B. in den beiden Exemplaren zu Neapel, stehend mit über einander geschlagenen Füssen gebildet.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe, und zwar als deren bestgearbeitete Figur, der im langen Gewand und wehenden Mantel mit der Lyra einherschreitende, lorbeerbekrönte Apollo Mu- c sagetes. (Copie nach Skopas.) Nirgends tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier: der allgemeine musische Ausdruck concentrirt sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äusserlich bewegt: bald werden die Musen dem Festreigen folgen müssen, den er eben antritt. — Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Musagetes, in welchem Schritt und Gewandung affectirt erscheinen und der einen ihm nicht gehörenden weiblich bacchischen Kopf trägt.

In demselben Saal findet man noch eine Muse in kleinerm Mass- d stab, mit der Bezeichnung als Mnemosyne. Leider hat diese reizend

gedachte verhüllte Figur einen restaurirten Kopf. — Von den vier be-
a treffenden Statuen des Musenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene besser gearbeitet als das entsprechende vaticanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiss wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit dem auf den Fels gestützten linken Fuss. — In der
b Villa Ludovisi mehrere gering ausgeführte Musenstatuen von gutem
c Motiv. — An der Treppe des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eine vorgebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Musen gewähren, am Ein-
d gang der Sala rotonda des Vaticans, die zwei grossen Büsten, in welchen die (sonst als Musen personificirten) Comödie und Tragödie besonders dargestellt sind: Köpfe von reifer Anmuth und mildem Ernst, aber ohne Liebreiz.

e Im Museum von Neapel empfängt uns, und zwar gleich in der untern Vorhalle, eine jener colossalen Musen, wie sie wohl öfter zum Schmuck von grossen Theatern gearbeitet worden sind. Die flüchtige Arbeit und die Berechnung auf eine Nische deuten klar auf eine derartige decorative Bestimmung hin. (Sie ist nur für die Vorderansicht gedacht, wie das Zurücktreten des Oberleibes gegen Hüften und Schenkel und selbst die Profilansicht des Kopfes beweist.) Man nennt sie Urania, und die linke Hand mit dem Globus, welche diesen Namen veranlasst, ist wohl wirklich alt; dem Typus nach ist sie eine, zwar nicht ganz ebenbürtige, Schwester der Pariser Melpomene. Alles ist gross und einfach gegeben, das lange Kleid mit der geraden vordern Falte, der auf den Schultern mit Spangen befestigte Mantel, das Vortreten des linken, die Beugung des rechten Fusses. Der Kopf ist mehr den göttlichen Bildungen genähert und scheint zwischen Hera und Aphrodite in der Mitte zu stehen. — Diess war an sich nicht nothwendig, denn dass auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Musentypus sich in höchst colossalem Massstab darstellen lässt, zeigt
f der schöne Kopf der Villa Borghese (Hauptsaal) welcher wohl mit Unrecht als Juno gegolten hat. — (Von ähnlicher Art, aber geringer,
g die colossale Muse im Hof des Pal. Borghese zu Rom, die auch wohl als Apollo Musagetes bezeichnet wird.)

Weiter enthält im Museum von Neapel die Halle der farbigen a
Marmore einen sitzenden Apollo Musagetes mit porphyrnem Gewand und weissmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammensetzungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbencontrast und der Politur entstehende Blendung überwunden hat, so entdeckt es in den meisten derartigen Bildwerken, und so auch in diesem, eine geistige Leerheit, welche da ganz am Platze ist, wo der Stoff mehr anerkannt wird als die Form. Diese Buntheit ist eine der begleitenden Ursachen des Unterganges der antiken Sculptur gewesen.

In der darauf folgenden „Halle der Musen" steht Mehreres b
unter dieser Kategorie beisammen, was erst durch Restauration und willkürliche Deutung den betreffenden Sinn erhalten hat. So vielleicht selbst die treffliche Gewandstatue, welche hier und anderwärts Polyhymnia heisst u. s. w. Die unzweifelhaften Musen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit, mit Ausnahme der sog. Terpsichore, in welcher man mit leichter Mühe eine verkleinerte Reduction nach einer jener grandiosen Colossalstatuen erkennt, dergleichen die Urania in der Vorhalle eine ist. Das hochgegürtete Untergewand und der langwallende Mantel sind von ganz ähnlicher Anordnung wie bei dieser.

In den Uffizien zu Florenz: erster Gang: eine mit Recht oder c
Unrecht als Urania restaurirte Statue, mit dem majestätischen Motiv des vorn über die Brust, dann über die Schulter geschlagenen, endlich von hinten hervor unter den Ellbogen geklemmten Obergewandes (wie die angebliche Euterpe im Vatican, Galeria delle Statue). Der Kopf schön und echt. — Ebenda, aus derselben Reihe, Kalliope.

Im Dogenpalast zu Venedig: Corridojo: zwei Musen vom Theater d
von Pola, decorative römische Copien nach einem alten griechischen Typus, als Karyatiden mit fast geschlossenen Füssen, symmetrischer Haltung, strenger und gewaltiger Bildung. Das ehemalige Motiv der Arme zweifelhaft.

Bei Anlass der Musen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Na-

men von Gewandstatuen zusammen gefasst werden. Für eine kritische Aufzählung (worauf hier kein Anspruch gemacht wird) wäre es unerlässlich, zu ermitteln, welchen göttlichen oder menschlichen Gestalten die verschiedenen Gewandungstypen zukamen. Die Schwierigkeit einer solchen Forschung leuchtet ein, wenn man erwägt, dass weit die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Alterthum willkürlich gegeben worden waren: dass endlich schon das Alterthum häufig vorhandene Göttertypen zu Porträtbildungen benützte. So viel ist immerhin gewiss, dass eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der spätern Zeit der griechischen Kunst, ein canonisches Ansehen genossen und um ihrer Schönheit willen beständig wiederholt wurden. Hauptsächlich gewährte der Chor der Musen, in den verschiedenen Auffassungen, die wir nachweisen können, einen Vorrath der schönsten Vorbilder für die Drapirung von Bildnissfiguren, sodass beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Musenstatue oder für ein als Muse stylisirtes Bildniss gearbeitet worden. Ausserdem sind unter der Masse der „Gewandstatuen“ Stellungs- und Drapirungs-Motive von Göttinnen, symbolischen Personificationen, Priesterinnen, Theilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen: manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der porträtirenden Kunst an und geben ideal aufgefasste griechische und römische Trachten wieder. — Wenn aus dem ganzen Alterthum keine andern Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-grossartige und keine einfach-liebliche Stellung des beseelten Weibes, welche hier nicht in und mit einer theils prächtigen, theils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe Vorzug der antiken Kunst, dass sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur mit einander existiren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Musen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: theilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand, vermöge Durchscheinens des letztern durch das erstere. Weit entfernt von der

Künstelei, welche z. B. im vorigen Jahrhundert bei mehreren Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Contrast des Feinern und des Derbern und das Übereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst, aber ohne alle falsche Bravour behandelt: man sieht (wenigstens bei den bessern Exemplaren) immer, dass es dem Künstler vor Allem um die Hauptsache, um das schöne und sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu thun war und dass er jene Zierlichkeiten nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine wunderbare und räthselhafte (römische?) Figur, die sog. Pudicitia, mag hier zuerst genannt werden. Sie fasst mit der rechten Hand in der Nähe des Halses den Schleier, dessen Ende über den nach rechts hinübergelegten linken Arm herabfällt. Will sie sich verschleiern oder hat sie sich eben entschleiert? — Das Auge bleibt in einer angenehmen Ungewissheit. Das Zurücktreten der rechten Schulter [1], die Stellung der Füsse tragen mit zu diesem reizvollen Eindruck bei. (Das schönste Exemplar im Braccio nuovo des Vaticans, ein geringeres im Hof des Belvedere; andere überall.) a b

Unter den übrigen zahlreichen Motiven, wovon immer eines reizender und sprechender ist als das andere, nennen wir beispielshalber dasjenige, wobei der Überschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter dem Arm geklemmt wird (Seite 461, c). Von vielen Beispielen eines der schönsten: die als Euterpe restaurirte Gestalt in der Galeria delle statue des Vaticans. c

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der verhüllten Gefässträgerin (Museo capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) gelöst, d die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb u. s. w., mit dem meisten Recht aber als Trägerin eines Heiligthums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues Motiv von Haltung und Geberde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raum die sog. Flora am schnellsten e die Blicke auf sich, eine schöne Römerin, mit einem Kranz um das

[1] Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalschultrigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.

Haupt: über dem feinen Unterkleid ein eigenthümliches Obergewand, welches wahrscheinlich dem äussern Effect zu Liebe so gebildet ist: mit sehr weiter oberer Öffnung, sodass es bei jeder Bewegung auf beide Arme herabfallen müsste; von einem schweren Stoffe, welcher so tiefe, schattige „Augen" bildet, wie sie sonst kaum an einem antiken Gewande vorkommen: im Ganzen macht sich der Eindruck wie von einem schön drapirten Modell geltend.

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine Anzahl mächtiger Gestalten von betenden oder opfernden Frauen (Orantinnen). Weniger wegen der Ausführung als wegen der vollstän-
a digen Erhaltung nennen wir hier die eherne sog. Pietas des Museums von Neapel (grosse Bronzen). Das Untergewand tritt sehr bescheiden zurück; weit die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher die ganze Figur sammt dem Haupte umwallt. Von den ausgestreckten Armen klemmt der linke mit dem Ellbogen die beiden Hauptenden zusammen, welche hierauf in zwei Zipfeln unterhalb des linken Knies auslaufen; ein drittes Ende, dessen innerer Umschlag schön über die Brust hinläuft, fliesst dann über den linken Arm hinunter. — An Marmorexemplaren ist bisweilen die Arbeit besser, das Motiv aber der Verstümmelungen wegen unverständlicher. — Gut erhalten, bis auf die
b Hände (deren jetzige Restauration allerdings die Orantinn nicht mehr erkennen lässt) und die Gewandenden rechts vom Beschauer, erscheint eine Marmorfigur dieser Art in derselben Sammlung (Halle des Tiberius), welche man unbedingt den herrlichsten römischen Gewandstatuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt dasjenige Motiv vor, welches unter den Musen vorzüglich der Polyhymnia eigen ist: das Obergewand verhüllt bereits die linke Seite und den linken Arm, so dass von der Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind; hinten herumgeschlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über die linke Schulter gelegt werden. (Schön an zwei Statuen junger Rö-
c merinnen, vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum von
d Neapel, erster Gang, und an einer Kaiserin, dritter Gang). — Auch
e an der sog. Iphigenia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza neben dem 5. Altar links sich befindet. — Die florentinische Priesterin

(Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigenthümlich reizend a
verhüllt: aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgiebt, sieht nur die Linke (mit der restaurirten Schale) heraus: die Brüste und der untergeschlagene rechte Arm sind im Gewande vorzüglich edel ausgedrückt. — Eine köstliche Priesterin findet sich auch unter den halblebensgrossen Statuen in einem der hintern Säle b
der Galerie des Pal. Pitti. (Mit den Wandfresken des Pietro da Cortona.)

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der frühern Kaiserzeit, welche man für Bildnisse theils der ältern, theils der jüngern Agrippina erklärt. (Museo capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des c
Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, dritter Gang.) Wenn es d
nun misslich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! — so haben wir doch jedenfalls denjenigen allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die grossen Damen des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden liessen. Das bequeme Auflehnen auf dem Sessel, die schöne Entwicklung der schönen Glieder, die sich dabei ergiebt, mussten dieses Motiv sehr in Gunst setzen [1]). Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der parthenonischen Giebel (Abgüsse im Lateran und anderswo) damit vergleicht. Mit welch anderm Lebensgefühl fliessen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

Eine sehr eigenthümlich und gut gedachte sitzende Spätrömerin müssen wir indess hier noch erwähnen. Man sieht in der obern Ga- e
lerie des capitolinischen Museums eine ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn ziehend, die offene Linke unterschlagend. Die Statue soll Julia Mäsa vorstellen, die Grossmutter der ungleichen Vettern Elagabal und Alexander Severus.

[1]) Diesen Agrippinenstatuen gleichen im Motiv zwei unbekannte Römerinnen der • Uffizien zu Florenz (Anfang des ersten Ganges), beide von untergeordneter Arbeit.

Über dem Ausdruck tiefen Sinnens in Haupt und Stellung vergisst der Beschauer gerne die nur mittelmässige Ausführung.

a Ebenfalls Kaiserinnen scheinen dargestellt in den sog. **Vestalinnen der Loggia de' Lanzi** in Florenz. Vier derselben (von der offenen Seite des Gebäudes an gerechnet 2, 4, 5 und 6) zeigen das grandiose Motiv eines Obermantels, der von der rechten Schulter schief herab gegen das linke Knie, und mit seinem aufgenommenen Ende über den linken Arm geht; darunter das ermellose Brustkleid und das an den Hüften aufgenommene Unterkleid, dessen Bauschen wieder auf die Schenkel herabfallen. Die Stellung ist in jeder dieser colossalen Figuren besonders nuancirt, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich.

Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloss bei Göttinnen, reproducirt. Es ist ein schlichtes langes Kleid, über den Hüften meist so gegürtet, dass etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen; dann ein Oberkleid, auf den Schultern geheftet und zu beiden Seiten offen oder nur wenig geschlossen, vorn herabhängend bis in
b die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Fünf eherne Statuen im Museum von Neapel (grosse Bronzen), nicht sehr alt aber alterthümlich, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden verbunden dar; man glaubt sie als Schauspielerinnen erklären zu dürfen. Die Arbeit erhebt sich nicht über die rohe Decoration. (Spuren von
c Bemalung.) Eine ähnliche Marmorfigur z. B. im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom.

Die gänzliche Einhüllung der Gestalt in *ein* Gewand wurde eben-
d falls nicht selten dargestellt; alterthümlich streng z. B. in zwei Statuen mit Bildnissköpfen, im untern Gang des Museo capitolino.

e In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit die besten N. 10, mit dem Motiv der sog. Polyhymnia, sehr verstümmelt, und N. 7, sog. ältere Agrippina, mit der linken das Gewand aufnehmend.

Eine grosse Anzahl schöner Motive müssen wir übergehen um der Kürze willen. (Von den weniger bekannten Sammlungen muss
f hier, wegen mehrerer guter Gewandstatuen, das Casino der Villa Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf den zwei-

ten Gang des Museums von Neapel und auf den Braccio nuovo des Vaticans.)

Wer im Süden der Gestalt und den Bewegungen des Volkes auch nur einen Blick gönnt, wird z. B. an jedem Brunnen überrascht werden durch die ungemeine Anmuth des Hebens und Tragens der Wassergefässe, der Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raphael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines Incendio del borgo (Vatican); Michel Angelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (Cap. Sistina). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Processionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen, auf dem Haupt die Körbe mit den Heiligthümern oder Opfergeräthen, einherwandelten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen (**Kanephoren**). Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder im Gewand verhüllt, mit langsamem, bloss angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche bacchische Kanephore der Athener Kriton und Nikolaos in der untern Halle der **Villa Albani**; neben ihr treten vier andere (ebendort) als flüchtige römische Arbeiten weit in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus in der **Karyatide**; die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Capitäl gewordenen Korb das Gesimse eines Tempels. Ausser den auf der atheuischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen Karyatiden besitzt Rom (Vatican, Braccio nuovo) ein stark restaurirtes Exemplar, welches der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Grösse und Ernst offenbar eher ein griechisches als ein römisches Werk. Von nicht viel geringerm Werthe ist die Karyatide im Hof des Palazzo Cepperello in Florenz. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule charakterisirt; man hätte sie, soweit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; allein

wenn das mechanische Bewusstsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.

Unter den Knabengestalten nimmt **Eros** die erste Stelle ein. Wir kennen ihn als Statue nur unter demjenigen Typus, welchen ihm die vollendete griechische Kunst des IV. Jahrhunderts verlieh und welche die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmuthigsten Darstellungen, vielleicht nach Lysippos, welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. **bogenspannende Eros**, ist leider nur in entweder sehr zerstückten oder bloss mittelgut gearbeiteten Exemplaren auf unsere Zeit
a gelangt. Die beste Arbeit zeigt in seinen alten Fragmenten der va-
b ticanische (Museo Chiaramonti); dann folgt derjenige im runden Saal
c der Villa Albani und derjenige in der obern Galerie des Museo ca-
d pitolino. Der besterhaltene im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto; der Kopf eine antike Restauration. Trotz dieser Mehrzahl vorhandener Copien kann man über das ursprüngliche Motiv einige Zweifel hegen. (Neuerlich als „bogenprüfender Amor" bezeichnet.)

Diesem kindlich schalkhaften Schützen steht ein jugendlicher Gott der Liebe gegenüber. Ungleich ernster und in den Formen entwickelter erscheint nämlich Eros, offenbar nach Praxiteles, in dem vatica-
e nischen Torso (Galeria delle statue, früher als „**vaticanischer Genius**" benannt). Das schmale Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, drückt eine Sehnsucht aus, die sich weder in das Schmachtende noch in die Trauer verliert, sondern eben in ihrer ruhigen Mitte das Wesen dieses Gottes ausmacht. Die Formen des Körpers sind von einer jugendlichen Schönheit, die für die Sculptur massgebend geworden ist. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel.
f Ein geringeres, aber bis an die Kniee erhaltenes Exemplar im Museum von Neapel, Halle des Adonis).

g Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.) „**der Todesgenius**" heisst, aber als Eros restaurirt ist, vereinigt die frühe Jugend des bogenspannenden Eros mit einem Ausdruck des Ernstes ohne Sehnsucht. Er blickt nicht „hinaus", sondern links abwärts und hält die rechte Hand auf die linke Schulter.

(Ungleiche Arbeit, von der Hälfte der Schenkel abwärts restaurirt.)
Ob Schlaf, Tod, oder der Sohn Aphroditens gemeint ist, wollen wir
nicht entscheiden.

Die erst spät (II. Jahrhundert n. Chr.) vorkommende Gruppe
Amors, der die Psyche liebkost, ist bei einem schönen Ausdruck
doch in den Linien der beiden Körper sowohl als in ihrer Durch-
bildung nur von mittlerem Werth. Selbst das vorzügliche capitolini- a
sche Exemplar (im verschlossnen Zimmer der Venus) macht hievon
nur eine bedingte Ausnahme: das florentinische (Uffizien, Halle des b
Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarcopha-
gen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich blosse sog.
Putten, und in der Arbeit immer roher. Der neuern Kunst blieb hier
ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein
konnten.

Dem Eros-Typus nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exem-
plaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schön-
heitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida.
Zunächst der jugendliche Paris, in einer späten römischen Statue c
des Museums von Neapel (zweiter Gang); er ruht aufgelehnt, die
Füsse übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend;
zwei Wurfspiesse lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm
ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müssig-
gang ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr be-
fangen. (Über den erwachsenen Paris in der Galeria delle statue des
Vaticans s. unten.) — Sodann Ganymed. Die alte Kunst muss zunächst
in einem sehr ausgezeichneten Werke (wahrscheinlich von Leochares)
das Aufwärtsschweben eines schlanken jugendlichen Körpers verbun-
den mit dem Ausdruck der Hingebung dargestellt haben, als Gany-
med der vom Adler behutsam emporgetragen wird (natürlich an einen
Tronco angelehnt und jedenfalls für die Sculptur ein zweifelhafter Ge-
genstand). Ein kleines römisches Exemplar im obern Gang des Va- d
ticans. (Der einst viel genannte venezianische Ganymed, im Dogen- e
palast, Camera a letto, ohne Tronco und jetzt schwebend aufgehängt,
ist eine mittelmässige römische Arbeit.) — Neben dieser mehr idealen

a Darstellung heben andere Statuen mehr den Hirtenknaben oder den Mundschenken hervor; so diejenige des Museums von Neapel (zweiter Gang): Ganymed auf den Adler gelehnt und mit ihm sprechend, eine
b gute Arbeit mit schlecht restaurirter Handbewegung. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymed.) Ein anderes, ebenfalls schlecht restaurirtes Exemplar in den Uffizien, erster Gang. — Auch Ganymed den Adler tränkend kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne
c kleine Brunnenstatue mit restaurirten Armen, auf den (nicht vorhandenen) Adler herabschauend gedacht, im Braccio nuovo des Vaticans,
d am Stamm der Name des Künstlers Phaidimos; — eine unbedeutende im Gabinetto delle Maschere ebenda; — ein sehr schöner Gedanke in
e einer mittelguten Statue des obern Ganges ebenda: Ganymed die Schale emporreichend; er und der Adler, welcher hier nicht als Hülle, sondern als Attribut des Zeus neben ihm steht, schauen aufwärts wie zu dem Gott empor. Es ist kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen bezeichnet. (Der Arm mit der Schale neu, aber dem alten Ansatz nach wohl richtig ergänzt.) Raphael hat diess ähnlich empfunden, im Hochzeitsmahl der Farnesina, wo Ganymed sich auf ein Knie niederlässt.

f Die schöne lebendige Statue kleinern Massstabes in den Uffizien (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von Benv. Cellini, stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmuth.

(Kinderstatuen ziehen das Verhältniss zum Adler ins Drollig-
g Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfasst, im obern Gang des Vaticans.)

Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch Dionysos, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher gebildet (S. 422), erhielt er zur Zeit des Skopas und Praxiteles die süsseste Jugend und sein bisher bloss burleskes Gefolge (man vgl. die Satyrn auf den ältern Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (Thia-

sos), wurde eine Schönheit zugedacht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mussten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist. Einem solchen Dasein kam vor Allem eine leichtruhende Stellung zu, welche die Entwicklung eines reichen Körpermotives begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt belebt wurde; auch wohl eine leichtgewendete sitzende Haltung. Der Thyrsus, wo er vorkömmt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze. Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranz von Weinlaub oder Epheu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Thierfelles ist Dionysos in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit einem Gewande bekleidet.

In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden Torso a des Museums von Neapel (Halle des Jupiter) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und reichen Formen des Gottes schöner und einfacher behandelt sind als sonst irgendwo. Ein anderer b schöner sitzender Torso im Vatican (Galeria delle Statue). Der Torso eines stehenden Bacchus von sehr guter römischer Arbeit, als Apoll c restaurirt, in der innern Vorhalle der Uffizien zu Florenz.

Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender hervorgehoben werden, als durch den Contrast mit einem bestimmten Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personificirte den Weinstock (Ampelos), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem Satyr, mit welchem er in verschieden charakterisirte Beziehungen (des Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz deutlich ein Zug des Humors ein: Ampelos kann die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die vielleicht ehemals beste Gruppe dieser Art, ein sehr schönes aber übel d zugerichtetes Werk in der Villa Borghese (Hauptsaal) zeigt den vollständigern Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Ampelos jedoch ist grossentheils zerstört. Gut erhalten oder restaurirt, aber viel weniger hoch aufgefasst: Dionysos mit dem ausschreitenden e Ampelos in der Sala rotonda des Vaticans; — ähnlich, aber kleiner und geringer im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo; — grossartig und f

a schwülstig mit einem frechen Ampelos, im Hauptsaal der Villa Lu-
b dovisi; — kleiner und von guter römischer Arbeit in den Uffizien (Halle der Inschriften), durch die Restauration, welche auch die Basis umfasst, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt: — roh
c decorativ und für einen baulich bedingten Gesichtspunkt berechnet, in der Galerie zu Parma [1]); — endlich als Seitenstück: Dionysos mit
d dem geflügelten Eros, im zweiten Gange des Museums von Neapel.
e — Bei den grossen Bronzen derselben Sammlung: eine treffliche Statuette des Bacchus mit dem Thyrsusstab.

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende römische Arbeiten; bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Ausführung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen dionysischen Natur im Breiten und Üppigen suchte. So die Statuen
f von Tor Marancio im obern Gang des Vaticans; diejenigen im zweiten
g Gange des Museums von Neapel (worunter eine stark ergänzte bes-
h sere). Mehrere, auch von den bessern, in der Villa Borghese. Als Herr der Unterwelt thront Dionysos, neben sich die gerettete Seele eines Mädchens, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen
i Gruppe der Villa Borghese (Faunszimmer). — Wo der Gott einen seiner Panther bei sich hat, wird man das Thier verhältnissmässig immer sehr klein gebildet finden. Man hat es desshalb auch schon als Luchs u. s. w. classificiren wollen. Die griechische Kunst aber, welche selbst die Söhne Laocoons in einem kleinern Verhältniss bildete als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs Fuss langen Tiger und Panther auf ein Mass zu reduciren, woneben der Gott bestehen konnte.

Schliesslich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen
k **Bronzefiguren** (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank) erwähnen, welche den Bacchus als einen schlanken Knaben darstellen; das einemal hebt er mit beiden Händen Trauben empor; das andermal schlägt er beide Arme über das nach links abwärts-

[1]) Dieses sehr colossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Herakles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin gefunden. Herakles ist ebenso für eine bestimmte Untensicht gearbeitet. (Vgl. S. 427, Anm.) —
* Bei diesem Anlass ist ein ebenda befindlicher guter Torso eines Jägers oder Kriegers nachzuholen.

blickende Haupt, mit einem Ausdruck süssester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergiebt.

In den Reliefs, auch an Sarcophagen, wo man den Gott in den verschiedensten Stellungen und Handlungen kennen lernt, erscheint er nicht selten mit der von ihm geretteten Ariadne, welche, einmal in seinen Kreis aufgenommen, nur ihm ähnlich gebildet werden konnte. Selbständige Statuen dieser dionysischen **Ariadne** kommen wohl nicht vor, doch hat man einen der schönsten Köpfe des Alterthums (im **Museo capitolino**, Zimmer des sterbenden Fechters) lange a Zeit so benannt, bis neuere Forscher darin einen ganz jugendlichen Dionysos zu erkennen glaubten. Wie dem auch sei, Augen, Wangen und Mund dieses Werkes geben gerade das Schönste und Süsseste der bacchischen Bildung, die Verlorenheit in sanfter Wonne, mit einer unbeschreiblichen Leichtigkeit wieder. Im anstossenden Faunszimmer b findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man ebenfalls über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgend einer andern Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (erster c Gang) Ariadne heisst, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast verticale linke Seite zeigt zwei Ansätze; sie muss sich auf Etwas gelehnt haben. (Beide Arme sind wegzudenken.)

Von derjenigen Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Äusserungen wie Radien in die Personen seines **Gefolges** aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edlern oder gemeinern Art des Einzelnen. Man muss sich diesen „Thiasos“ immer als Ganzes, als Zug oder Scene denken, wie er in mehrern ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen meist mittelguten oder geringen Sarcophagbildern, auch auf vielen Vasen sich stückweise darstellt. Allein schon die Kunst der besten Zeit, schon Meister wie Praxiteles haben die einzelnen Gestalten dieses Ganzen

als Episoden einzeln gedacht und behandelt und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämmtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Thierische, ja Bestandtheile von Thieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuss und zu dem endlosen Muthwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschaar besteht aus **Satyrn**. (Der römische und italienische Name „**Faun**“ kann nur verwirren und wird am besten ganz beseitigt.) Ihre Abzeichen sind die mehr oder weniger bemerkliche Stülpnase, die etwas gespitzten Ohren, oft auch ein Schwänzchen und zwei Halsdrüsen; als Kleidung etwa ein Thierfell. Allein schon innerhalb dieser Gattung ist die reichste Abstufung zu bemerken.

Der edelste, dem Dionysos am nächsten stehende, ist der vom
Flötenspiel ausruhende, an einen Baumstamm gelehnte (bisweilen be-
kränzt); eines der anmuthigsten und beliebtesten Motive der alten
Kunst, wahrscheinlich Nachbildung des praxitelischen **Satyros pe-**
a **riboëtos**. Das beste römische Exemplar im Museo capitolino (Zim-
b mer des sterbenden Fechters); andere gute: im Braccio nuovo des
c Vaticans und in der Villa Borghese (Zimmer des Fauns). — Zwei
d geringe römische Wiederholungen im Pal. Pitti zu Florenz (inneres
Vestibul über der Haupttreppe) geben dem Periboëtos einen kleinen
Pan bei, durch welche Zuthat die Einsamkeit verloren geht, die für
den geistigen Ausdruck der Figur so wesentlich ist. — Das Über-
wiegen des Genusslebens zeigt sich beim Periboëtos nur in dem vollen
Rund der Züge und in dem etwas vortretenden Bauch, die Malice
nur in einem kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

Sein jüngerer Bruder ist der **Satyrknabe**, welcher die **Flöte**
eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurationen wegen
selten zu entscheiden ist), angelehnt mit gekreuzten Beinen. Gute
e Exemplare im Braccio nuovo des Vaticans, in der obern Galerie des
f Museo capitolino und anderswo; ein geringeres im runden Saal der
g Villa Albani; keines wohl der Anmuth des Originals entsprechend.
h Ein Fragment in der Galerie zu Parma. (Auch der sog. Amorstorso
daselbst ist wohl eher von satyresker Bildung.) Die Satyrknaben und
Kinder, von welchen einzelne treffliche Köpfe vorkommen, sind theils
von harmlosem, theils auch schon von nichtsnutzigem, spöttischem

Ausdruck; ein noch fast unschuldiges, heiter lachendes Köpfchen in
der obern Galerie des Museo capitolino; eine ganze Anzahl, von ver- a
schiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatican). b

Zu den edlern Satyrn gehört insgemein auch noch derjenige, welcher den jungen Dionysos auf der Schulter tragen darf. Sein leichtes Ausschreiten und Lachen, und der schlank-elastische, wie von innern Federkräften bewegte Körperbau unterscheiden ihn indess wesentlich vom Periboëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist stark restaurirt, lässt er Zweifel übrig in Betreff der Haltung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treffliches, aber sehr
überarbeitetes Exemplar im Museum von Neapel (zweiter Gang); an- c
dere im Braccio nuovo des Vaticans und in der Villa Albani (Ne- d
bengalerie rechts). Das Kind ist wohl bisweilen als blosser junger Bacchant gedacht. — In der Stellung sehr ähnlich der hie und da vorkommende Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden Satyr zukömmt, so die Klingplatten und das Tamburin der bereits in Bewegung gerathenen bacchischen Schaar. Aus den hier zu nennenden Gestalten spricht bald ein heitrer, bald ein wilder Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft gebildeten Körper durchbebt. Der heftigste denkbare Eifer des Musicirens spricht sich
in der berühmten florentinischen Statue aus (Uffizien, Tribuna); e
die Bewegung zeigt freilich, dass in dieser Musik die Melodie dem in wildem Taktiren vortrefflich ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die Arme sammt Klingplatten von Michelangelo restaurirt; das Übrige trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrstypen. Ganz anders und wiederum in seiner Art unvergleich-
lich der Klingplattenspieler der Villa Borghese (in der Mitte des f
Faunszimmers); ein ältlicher Virtuose des Spieles und des Tanzes zugleich, dreht er sich mit wirbelnder Schnelligkeit auf beiden Füssen herum; seine sennig ausgetanzten Glieder und seine originell hässlichen Gesichtszüge sind auf das Geistvollste behandelt.

Wüster und wilder ist die Geberde des colossalen Tänzers der-
selben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirten- g
stab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, so weit sie alt ist, kann noch immer für trefflich gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B.

die schwellenden Bauchadern u. dgl. in dem grossen Massstab schon
a nicht mehr angenehm. (Ein dritter grosser Satyr, im Faunszimmer,
b ist mehr als zur Hälfte neu.) — Zwei fast identische Statuetten, springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, im obern Gang des Vaticans; vielleicht Nachbildungen eines berühmten Origi-
c nals. Ein eifriger Bläser der Doppelflöte, kleine Bronze in den Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank.

Bisweilen ist es mehr ein blosses fröhliches Aufspringen als ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht in der
d herrlichen Statuette des Museums von Neapel (grosse Bronzen); aufwärts blickend, mit den Fingern der einen Hand in der Luft schnalzend schwebt der nicht mehr junge Gesell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelruf dahin.

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältniss der Satyrn zum Wein, dessen Werth, Bereitung und Wirkung an und mit ihnen hauptsächlich dargestellt wird. (Weinbereitende Genien und Eroten sind in der Regel eine spätere, schwächere Schöpfung.) Die Reliefs geben den betreffenden Bilderkreis vollständig; wir müssen uns auf die Statuen beschränken.

Schon an der Traube that der Satyr seine lüsterne Wonne: er hält sie empor und besieht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gerne raffinirt behandelte. Ein Meisterwerk
e der sog. Fauno di rosso antico, in dem Faunszimmer des Museo capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Theilen classisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in
f Marmor, im grossen Saal desselben Museums; ein gutes Exemplar
g wiederum in rosso antico, im Gabinetto delle Maschere des Vaticans. Andere a. a. O.

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlichern und edlern Körperbildung und einem harmlosern Ausdruck; es sind schlanke, ausschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskind: leider fast sämmtlich stark restaurirt, doch so beschaffen, dass man ein ausgezeichnetes Urbild vermuthen darf, in welchem ein eigenthümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muss gelöst gewesen sein.

Drei Exemplare von ungleichem Werthe im zweiten Gang des Mu- a
seums von Neapel: eines von parischem Marmor, mit echtem, edelm
Kopf, aber sonst von schwankender Behandlung, in den Uffizien zu b
Florenz (erster Gang). — Hieher gehören auch noch folgende Werke.
Auffallend ideal, und desshalb vereinzelt stehend: der schöne Satyr c
mit dem Füllhorn, im Hauptsaal der Villa Ludovisi. — An dem vor-
geblichen „Bacchus mit Faun" im zweiten Gang der Uffizien zu Flo- d
renz ist nichts als der Torso der erstern Figur alt: von guter Arbeit,
vermuthlich einer der edlern jungen Satyrn. Der daneben kauernde
kleine „Faun" sammt allem Übrigen ist neu. — Ein sehr schöner Sa-
tyrstorso desselben Ranges, doch mehr ausgewachsen, nach rechts e
lehnend, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restaurirt, aber geglät-
tet). — Im Palast Pitti (äusseres Vestibul über der Haupttreppe) zwei f
Satyrn, welche ihre Panther mit emporgehaltenen Trauben necken,
ein öfter vorkommendes, aber bisweilen nur vom Restaurator herrüh-
rendes Motiv.

Einzelne *Satyrsköpfe*, ganz in Weinlaub eingehüllt, drücken
das lüsterne Lauern vortrefflich aus: die Behandlung der Augen und
das Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein Beispiel im Museo g
Chiaramonti des Vaticans: Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus
lauter Trauben und Weinlaub.

Die Frechheit, welche der genossene Wein erregt, giebt sich in
zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber gut gedachten
sitzenden *Satyrn mit Schläuchen* kund. (Im Braccio nuovo des h
Vaticans.) Schon das Ausstrecken ihrer (theils alten, theils richtig
restaurirten) Beine ist so sprechend, dass diese Theile allein nur zu
weinfrechen Satyrn passen könnten. — Zu den frechen und boshaften
Satyrn gehört, beiläufig gesagt, auch der kleine Torso im Museum von i
Neapel (Halle des Jupiter), welcher einst aus spitzem Munde Wasser
spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentirte Schattirung ist die Wein-
seligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt,
als in dem *auf dem Schlauch liegenden bärtigen Satyr*, k
welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein Schnipp-
chen schlägt. (Museum von *Neapel*, grosse Bronzen.) Das eigen-
thümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie,

die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel
a geht, sehr energisch ausgesprochen. — Womit ein guter, aber stark überarbeiteter Satyr im Vatican (Galeria delle Statue) zu vergleichen ist.

Arme, alte, verstossene Satyrn mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen. (Meist Brunnenfiguren.)
b Ein solcher im runden Saal der Villa Albani. Als Träger eines
c Wasserbeckens ihrer drei dieser Art, im obern Gang des Vaticans.
d Auch ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der Schlaf den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „barberinischen Faun" in der Münchner Glyptothek gleich käme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der bronzene des Museums von Neapel (grosse Bronzen) ist bei seinen starken Restaurationen und der etwas conventionellen Behandlung des Ursprünglichen nur durch das Motiv interessant. Er schläft sitzend auf einem Felsstück, den rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken hängen lassend, als wäre ihm eben das Trinkgefäss entglitten.

Ein bestimmter Satyr, Marsyas, hat durch sein bekanntes Schicksal der antiken Kunst Anlass gegeben zu einem der wenigen Motive körperlicher Qual, welche sie behandelt hat. Vielleicht wäre auch dieses unterblieben, wenn nicht gerade der Satyrsleib mit seiner elastischen Musculatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Alterthum, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muss; davon sind
e die jetzt vorhandenen Marsyasfiguren, u. a. eine in der Villa Albani
f (im Kaffehaus), zwei in den Uffizien zu Florenz (Anfang des zweiten Ganges) Einzelwiederholungen, die freilich mit ihrer geringen Ausführung keinen Begriff geben von dem grossen Raffinement, welches wir im Urbilde voraussetzen dürfen. — Den bereits Geschundenen darzustellen war erst die Sache der neuern Kunst, die in ihrem S. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen
g wollte. (Statue des Marco Agrato im Chorumgang des Domes von Mailand.) Bei Michelangelo (im jüngsten Gericht der Sistina) zeigt der Heilige seine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe.

Einen andern leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen Colossaltorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) zu erkennen. a Nach einem Ansatz des linken Schenkels zu urtheilen, muss er gesessen oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die grösste Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde u. dgl., ist schwer zu errathen. Als derber und wilder Satyr giebt er sich durch die herculische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen.

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen Silen. Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schaar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hülfe der Jüngern nöthig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muss auf einem Karren mitgefahren werden; dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und Reliefs; in den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die Haarlöckchen, die über seinen ganzen Leib verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Hässlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguirtes. So wird man z. B. dem Silen b der Villa Albani (im sog. Kaffehaus) schon seiner niedlich gestellten Füsse wegen zugestehen, dass er eigentlich zum Geschlecht der feinern Schwelger gehöre. (Ein anderes, sehr gutes, aber weniger erhaltenes c Exemplar in der Sala delle Muse des Vaticans.) — Im Ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als dass dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäss an zwei Zipfeln (Statuette im Museum von Neapel, grosse d Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muss; er liebkost den theuren Behälter (Statuette ebenda), gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus macht (Statuette ebenda). Eine kleine Marmorfigur im obern Gange e des Vaticans stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann.

a Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statue des Museums von Neapel (zweiter Gang); Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt, bittet knieend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Dasselbe Motiv nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur drückt er auch wohl
b sitzend mit aller Kraft auf einen Traubenbüschel, in welchem die Mündung angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur; er ist der Erzieher und Hüter des Bacchus während der bedrohten Jugend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemässigter herakleischer Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen Elemente, aber sehr veredelt
c beibehalten. Eine gute Statue im Braccio nuovo des Vaticans; Köpfe
d im Museum von Neapel (erster Gang) und in der obern Galerie des
e Museo capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in der Detaildurchführung als classisch geltend, ist mit der alten borghesischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Thierwelt zu finden wir die Pane. Das einsame halbgöttliche, halbthierische Waldwesen hat sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Geschlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in untergeordneten Werken decorativer Art auf unsere Zeit gekommen, an welchen man immerhin den meisterhaft gedachten Übergang aus den Ziegenfüssen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Vermischung menschlicher und thierischer Züge im Gesicht studiren kann.
f (Ein seitwärts ins Affenmässige gehender Ausdruck in einem gut gearbeiteten Köpfchen des Vaticans, Büstenzimmer.) — Zwei grosse Pane als
g Gesimsträger, im Hof des Museo capitolino; eine sehr chargirte Pans-
h maske als Brunnenöffnung ebenda, im Zimmer des Fauns. — Häufig ein kleiner Pan im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand,
i von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens. (In dem ge-
k nannten Hof; auch im Garten der Villa Albani; derjenige im Garten
l der Villa Ludovisi ist ein Werk des XVI. Jahrhunderts, aber nicht von Michel Angelo, sondern von einem affektirten Nachahmer desselben.)

Von Gruppen ist die des **Pan und Olympos** in leidlichen Nachahmungen eines ausgezeichneten Werkes vorhanden. Der Contrast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgott und dem ganz jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst denselben ungemeinen Reiz, welchen sie auf einer andern Stufe in der Zusammenstellung von Centauren als Lehrern mit jungen Helden wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, a
in dem Magazin der Uffizien: eines im ersten Gang der Uffizien, mit dem echten Kopf des Olympos von angenehm leichtfertigem Ausdruck: ein Olympos ohne den Pan, im zweiten Gang der Uffizien, b
roh, aber gut erhalten: — ein anderes gutes Exemplar im geheimen c
Cabinet des Museums von Neapel: — geringere in der Villa Ludovisi d
zu Rom, Vorsaal: — und, zur Hälfte neu, in der Villa Albani, unter- e
halb des Kaffehauses. Andere a. a. O.)

Von einem sehr artigen Motiv: Pan der einem Satyr einen Dorn f
aus dem Fusse zieht, ist u. a. ein kleines und bedeutend ergänztes Exemplar im obern Gange des Vaticans erhalten.

Pan in anderer Gesellschaft ist bisweilen von derjenigen Art, welche in den italienischen Sammlungen nicht leicht aufgestellt wird. Ein Hermaphrodit, den zudringlichen Pan abwehrend, kleine Gruppe, g
in den Uffizien (Halle des Hermaphroditen): hier ist der ganze Pan neu, angeblich von Benv. Cellini.

Nicht dem Ursprung, wohl aber der spätern kunstüblichen Form zu Liebe müssen wir noch die **Centauren** hieher rechnen. Auch sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, gerathen in den dionysischen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinlust von jeher nahe gestanden. Bisweilen ziehen sie auf den Reliefs den Wagen des Gottes an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner bacchischer Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. Dieser bacchischen Natur gemäss tragen auch die beiden (nächst einem Werk des Louvre) ausgezeichnetsten Centaurenstatuen (von Aristeas und Papias h
aus Aphrodisias, im grossen Saale des **Museo capitolino**) auf ihrem Pferdeleib den Oberkörper eines ältern und eines jüngern Satyrs[1]).

[1]) Der borghesische Centaur im Louvre, auch derjenige im Thiersaal des Vaticans hat einen Amorin auf dem Rücken, der ihm beide Hände gefesselt hat. a

Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Übergänge aus den menschlichen in die thierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht. (Die Ähnlichkeit des ältern mit den Gesichtszügen des Laocoon bleibt immer auffallend; jedenfalls sollte ein Gegensatz des Alters und der Jugend, der Heiterkeit und des Trübsinns dargestellt werden.)

Es versteht sich übrigens, dass die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Centauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde geben uns erst einen vollen Begriff von Dem, was man Satyrn und Centauren zutraute.

Von den weiblichen Gestalten des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Schon die Bildung der Ariadne als Statue ist, wie wir sahen, zwei-
a felhaft; ob sie oder eine blosse **bacchische Tänzerin** in einer wunderschön bewegten und bekleideten **vaticanischen** Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir dahingestellt: das mit Epheu bekränzte Haupt, von dionysischer Süssigkeit, ist alt und
b echt. — Eine junge Satyrin in der Villa Albani (Nebengalerie rechts), zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, aber doch wohl echten Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; ihr schwebender Tanzschritt veranlasste, vielleicht mit Recht, eine Restauration der Hände mit Klingplatten. — Eine ruhig
c stehende, mit einem Thierfell über dem Gewande, in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol; leider ist an dieser schön ge-
d dachten Statue der Kopf zweifelhaft. — Eine hochausschreitende schlanke Bacchantin mit einem Luchs, unter Lebensgrösse, an Kopf und Armen kläglich restaurirt, zeigt noch ein schönes Motiv in geringer römischer
e Ausführung. (Uffizien, Verbindungsgang.) — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Thierfell, im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), trägt

---

Nach vorhandenen Spuren war diess Motiv auch an **beiden** capitolinischen wiederholt. [Br.]

jetzt einen Dianenkopf. — Endlich giebt es Sileninnen. Eine in ihrer Art vortreffliche auf der Erde sitzende Alte (in der obern Galerie des Museo capitolino) offenbart ein Verhältniss zur Amphora, welches wenigstens eben so innig ist, als das des Silenus zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich aufwärts gerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. — In der Villa Albani sogar eine Panisca; Centaurinnen kommen wenigstens in den pompejanischen Gemälden vor.

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines grossen Ganzen, welches die Phantasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muss. Allerdings so wie Skopas und Praxiteles den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Combination des Künstlers, noch die des Forschers je wieder herstellen.

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Scenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisirten sie ihre eigene That, indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinen Zug als einen Triumphzug darstellten, in welchem gefangene Könige des Ostens, Wagen voller Schätze und asiatische Zugthiere mit abgebildet wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmäler, Feste, Tänze u. s. w. von Neuem variirt, und die ganze Decoration von Häusern und Geräthen vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

Nun die merkwürdige Parallele zum bacchischen Gestaltenkreis.

Schon bei Anlass des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Fluth von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisirte. Allerdings bildet sich später der Zug der Meergottheiten nach dem Vorbilde des Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst theilweise fröhlichen Ganzen um (wahrscheinlich in Folge einer berühmten Arbeit des Skopas), und die Tritonen entlehnen von den

Satyrn die Ohren, von den Centauren die pferdeartigen Vorderfüsse, welche ihrem Oberleib erst die rechte Basis im Verhältniss zum Fischschwanze geben. Allein der Triton, selbst der ganz jugendliche, behält doch meist einen trüb-leidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigenthümlich geschärften und gebogenen Augbraunen, dem schönen aber gewaltsam zuckenden Mund und
a in der gefurchten Stirn offenbart. So der grossartige vaticanische
b Tritonstorso (Galeria delle Statue). Ganz in der Nähe (Saal der Thiere) steht die wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, welcher eine Nereide entführt, mit Amorinen auf dem Schweif, vortrefflich erfunden, aber von sehr ungleicher Ausführung. Hier ist das Profil des Halses zu einer Art von Halsflosse geschärft, welche den Ausdruck von Leidenschaft und Anstrengung sichtbar steigert. (Wahrscheinlich eine Brunnengruppe.)

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, im
c ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Geberde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elasticität. Allein es ist in dieser durchaus menschlichen Figur kein Triton dargestellt, sondern wahrscheinlich Palämon, und zudem ist der Kopf (vom Satyrstypus) der Statue fremd. Als eine der erfreulichsten Brunnenstatuen — das Wasser kam aus dem Mund des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugendliche mit dem schönen und herben Trübsinn dargestellt; es giebt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdruck, Silene der Fluth,
d wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik der Sala rotonda des Vaticans (aus den Thermen von Otricoli). Die von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweif, haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu thun, als da sind Seepferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Scenen aus dem Stillleben der persönlich gewordenen Seewelt, hier von drolliger Art.

An den Sarcophagen haben dagegen auch die alten Tritonen in der Regel den ernsten und trüben Ausdruck.

Bei den nackten oder beinahe nackten Nereiden versteht es sich von selbst, dass die Kunst sie nur heiter mädchenhaft bilden durfte. Bedeutende Statuen sind kaum vorhanden, wohl aber reizend gedachte (meist gering ausgeführte) Statuetten, welche diese zierlichen Wesen auf Seewiddern reitend darstellen (Beispiele a. m. Orten). Das einzige bedeutendere Marmorwerk, die florentinische Nereide auf dem Seepferd (zweiter Gang der Uffizien) lässt trotz Verstümmlung und Restauration ein so reizendes Motiv erkennen, dass man in dieser römischen Brunnenfigur die Nachahmung einer Gestalt des Skopas zu finden glaubt.

Als die antike Kunst, wahrscheinlich in der praxitelischen Zeit, nach immer wirksamern Ausdrucksweisen des Schönen suchte, gerieth sie auf die Schöpfung des Hermaphroditen, wobei ihr ein schon vorhandener Mythus entgegen kam. Es war aber bei dieser Aufgabe kein rechtes Gedeihen. Man konnte den Dionysos der weichen Weiblichkeit, die Amazone der männlichen Heldengestalt sehr nähern und dabei den strengsten Gesetzen der Schönheit in vollstem Mass genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung dessen statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt werden kann. Hier dagegen werden auch die äusserlichen Kennzeichen der Geschlechter in Einer Gestalt vereinigt, als ob die Schönheit in diesen läge und sich nun doppelt mächtig aussprechen müsste. Man vergass dabei, dass alles Monströse schon a priori die geniessende Stimmung zerstört, indem es wenn auch nicht den Abscheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; dass ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Verhältniss zu denselben vorhanden uud denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfliesst[1]). Es geschah nun zwar das Mögliche, um über die Formen dieses Wesens den grössten sinnlichen

[1]) Centauren, Tritonen, Seepferde etc. sind nicht monstros, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz ersetzt und die Spannung beseitigt — was sich auch beim Hermaphroditen behaupten liesse — sondern weil sie keinen Anspruch darauf machen, streng organische Wesen zu sein. Sie sind symbolisch kühn gemischt, aber nicht aus widersprechenden Charakteren in Eins geschmolzen.

Reiz auszugiessen; man erfand auch (z. B. auf Reliefs) für den Hermaphroditen besondere Situationen, indem man ihn mit allerlei Leuten aus dem Gefolge des Dionysos zusammenbrachte, allein er blieb ein Ding aus einer fremden, abstracten Welt. Da man keine bezeichnende Action von ihm wusste, so liess die Kunst ihn am liebsten schlafen, ja sie erhob ihn zum Charakterbild des unruhigen Schlafes einer schön gewendeten jugendlichen Gestalt. So die vorzügliche Sta-
a tue im Louvre, von welcher die beiden in der Villa Borghese und in
b den Uffizien (in den danach benannten Räumen) Wiederholungen sind; die letztgenannte die bessere, aber schlechter erhaltene. (Ein Torso
c im Museo Chiaramonti des Vaticans ist der eines laufenden, wahrscheinlich vor Pan oder einem Satyr fliehenden Hermaphroditen.)

Der letzte Gott, welcher eine höhere Kunstform erhielt, war der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian, Antinous. Es handelte sich darum, die Bildnissähnlichkeit des für Hadrian freiwillig (im Jahr 130 n. Chr.) gestorbenen Jünglings im Wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck: es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.

Ausser den zahlreichen Büsten, welche den Antinous insgemein
d in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala rotonda des Vaticans) giebt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er entweder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personificirt
e ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im Braccio nuovo, und
f als grosse Halbfigur in Relief in der Villa Albani, der Antinous als
g Osiris im ägyptischen Museum des Vaticans, vor allen der pracht-
h volle Antinous als Bacchus im Museum des Laterans (ehemals im Pal. Braschi), eine der elegantesten Colossalstatuen der spätern
i Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen ist die des Museums von Neapel (Halle der Flora) unstreitig eine der schönsten.

Die schöne capitolinische Statue (Zimmer des sterbenden a
Fechters) führt wohl mit Unrecht den Namen des Antinous. Kopf und Körper sind am ehesten die des Hermes oder eines Athleten, nur nicht von so schlanker, eher gedrungnerer Form als gewöhnlich; von der prachtvollen Üppigkeit des Antinous ist dieses Werk jedenfalls weit entfernt[1]. Der sog. Antinous des Vaticans (Belvedere) ist, wie oben bemerkt, ein Hermes.

In den spätern Kaiserzeiten, als ein düsterer Aberglaube die Römer auf den Cultus des Fremden als solchen hintrieb, büssten mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zunächst Isis.
In einer colossalen Büste des Vaticans (Museo Chiaramonti) finden b
wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht erinnert, mit plumpem Schmuckbehäng auf der Brust.

Gespenstisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf
der „grossen Mutter“ (Cybele) im untern Gang des Museo ca- c
pitolino gearbeitet. Der Cultus des III. Jahrhunderts bedurfte der schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den bessern Darstellungen der Cybele (eine auf dem Löwen reitende, in
Villa Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im Museum von Neapel, d
zweiter Gang) nie war genau genommen worden. (An dem schönen Kopf gegenüber ist die Mauerkrone ganz willkürlich aufgesetzt; eine
Replik desselben, ohne allen Ansatz, im Musenzimmer der Villa Borg- e
hese.)

Nur um die Leidensgeschichte der spätern römischen Kunst zu bezeichnen, mögen hier noch ein paar Missbildungen dieser Art ge-
nannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem Ober- f
kleid (Museum von Neapel, ägyptische Halle); die Äonen (vaticani- g
sche Bibliothek); die vielbrüstige ephesinische Diana (oberer Gang h
des Vaticans, und — gelb mit schwarzem Kopf und Extremitäten — im

---

[1]) Eher hat es etwas von dem Ausdruck der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkömmt. [Br.: Antinous als Adonis].

a Museum von Neapel, Halle der farbigen Marmore, sowie — weissmar-
b morn mit schwarzen Zuthaten — im Kaffehaus der Villa Albani) etc.

In dreierlei Typen hat die antike Kunst den Fremden, den **Barbaren** personificirt und als stehendes Element der Darstellung gebraucht.

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speciell des **Phrygers**. Er unterscheidet sich in den ältern Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Äginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Ermelkleid, Hosen und phrygische Mütze — von den Gestalten der classischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Ermel und Hosen weit und faltig und ein reichwallender Mantel kam
c hinzu. Dieser Art ist der sitzende **Paris** des **Vaticans** (Galeria delle statue), ein sehr glücklich gedachtes Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe, s. oben.) Auch für die asiatischen Gottheiten, die in den Kreis römischer Verehrung aufgenommen wurden, nahm später die Kunst diesen längst fertigen Typus in Anspruch, wie die häufigen Gruppen des Mithras auf dem Stier knieend
d (die beste freistehende im Vatican, Saal der Thiere, viele Reliefs überall)
e und einzelne Gestalten des Attys beweisen. (Diejenige der Uffizien, erster Gang, ist stark restaurirt und überarbeitet.)

Ganz anders verfuhr die Kunst mit (scythischen?) **Sklaven**, welche meist in komisch-charakterisirender Absicht gebildet wurden, als alte, stotternde, schlotterbeinige, dummpfiffige Individuen, wie sie hie und da dem griechischen Hause zur Erheiterung dienen mochten. Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, ebenso der Sklave mit dem
f Badegefäss, im obern Gang des Vaticans. Auch einzelne gute Köpfe kommen vor; man glaubt das Stammeln des fremden Knechtes aus dem offenen Munde zu hören. — Possierliche Sklaven waren auch als
g kleine Bronzen ein beliebter Gegenstand; mehrere der Art z. B. in den Uffizien (II. Zimmer d. Br., 6. Schrank).

Endlich bildeten Griechen und Römer ihre Feinde ab, als Kämpfende und als Überwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst hiebei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des

Kelten, dessen Heere im III. Jahrhundert v. Chr. Griechenland und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, scheinen besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamus durch Denkmäler verewigt worden zu sein. Von diesen letztern stammt wahrscheinlich die Ausbildung desjenigen Barbarentypus her, welchen dann auch die Römer adoptirten und für Dacier, Germanen u. s. w. fast ohne Unterschied brauchten.

Das Kennzeichen des Barbaren aber war nach antiker Ansicht die Unfreiheit, also in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurtheil, wie weit die wirkliche Wahrnehmung sich geltend machte, geht uns nichts an. Genug, dass die vorhandenen Bildwerke eine durchgehende, obwohl verschieden abgestufte Bildung des Kopfes und des nackten Körpers zeigen.

An der Spitze stehen die beiden grossen tragischen Meisterwerke: der „sterbende Fechter" (im Museo capitolino, in dem nach ihm a benannten Zimmer), und „der Barbar und sein Weib" im Haupt- b saal der Villa Ludovisi. (Dass es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Pätus handle, hat man längst eingesehen.) Beidemale sind es nackte Gestalten, vielleicht Einzelwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Kelten ist die vollste Wahrheit des Momentes, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen, und wenn es keine Niobiden gäbe, so würde man sagen, es sei unmöglich schöner zu sinken. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische (oder für barbarisch angenommene) Körperbildung durchgeführt, damit ja Niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man wahrhaft gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das Stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigenthümliche Halszierrath vollenden diesen Eindruck — und doch bleibt noch eine ganz besondere Racenschönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit wiederfährt. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Kelten dar, welcher sein Weib getödtet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restaurationen und

Überarbeitungen haben den keltischen Charakter doch keineswegs verwischt. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restauriren können; kläglich vermeisselt ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Theile, z. B. die Füsse, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin theilweis verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane, in der verzweifelten und gewaltigen Geberde des Mannes und seiner Verbindung mit der bereits todt zusammengesunkenen Frau; dem Geist der alten Kunst gemäss, sind die Schrecken des Todes bei ihr nur angedeutet in den gebrochenen Augen, in einem leisen Zuge des Mundes und in der unvergleichlich sprechenden Stellung der Füsse.

Diese nämlichen Kelten sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen Sarcophagen abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwerthes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener grossen Schlachtgruppen zu erkennen giebt, mögen
a hier die betreffenden Sarcophage in den untern Zimmern des capi-
b tolinischen Museums und der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden.

Als unmittelbare Reste einer guten römischen Nachahmung einer
c jener Gruppen darf man vier halblebensgrosse Statuen von Sinkenden und Liegenden im Museum von Neapel (erster Gang) in Anspruch nehmen: ein todter Barbar in Mütze und Hosen, mit Schild und krummem Säbel; ein todter, nackter, griechischer Kämpfer; eine todte Barbarin als Amazone gebildet; und ein sterbend Sinkender, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämmtlich von trefflichster Erfindung und befangener Ausführung. Wenn man noch die gegenüberstehenden Reiterstatuen desselben Massstabes (einen griechischen Anführer und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder Amazone) hinzurechnen will, so ist auf die starken Restaurationen dieser Beiden billige Rücksicht zu nehmen. Eher noch gehört zu jenen vieren ein halbknieen-
d der Kämpfer im obern Gang des Vaticans, trotz des kleinern Massstabes.

Ausserdem lieferten die römischen Triumphbogen u. a. Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Ermel,

Hosen und Mäntel wie die Asiaten, wahrscheinlich weil die Kunst
von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumph-
bogen des Septimius Severus, wo es sich um wirkliche Asiaten, Par-
ther etc. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein besonderer Accent
gelegt. Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle des Con- a
servatorenpalastes auf dem Capitol eine besondere illyrische Nuance
der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt
bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichtes am bequemsten
kennen aus den drei colossalen Dacierköpfen des Braccio nuovo im b
Vatican: die düstre, bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange,
schräg herab reichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der
halboffene Mund, endlich die Bildung der Unterlippe und des Kinns
sind hier höschst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige
Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase,
der Bart einem schmalen Krebelbart.

Als Besiegte liessen sich die Barbaren trefflich zu **tragenden**
und stützenden **Figuren** brauchen, wie einst schon im grossen Tempel
von Agrigent riesige Africaner als Atlanten das Gesimse des Innen-
baues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa
in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im Tepidarium c
der **Bäder von Pompeji** den Sims stützen. Dagegen sind in zwei
knieenden Tragfiguren von weiss und violettem Marmor (Paonazetto) d
im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore) trotz ihrer
schwarzen Köpfe und Hände keine Africaner, sondern Barbaren vom
kunstüblichen Keltentypus dargestellt.

Eine ähnliche knieende Figur, mit einem (restaurirten) Gefäss auf
der Schulter, im obern Gang des Vaticans, könnte vielleicht als einer e
der Knechte gelten, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt
Achills begleiteten.

Nur mit grossem Bedenken wage ich der schon früher vorgekom-
menen Vermuthung beizutreten, dass eine der berühmtesten Barbaren-
statuen, der **Schleifer** (l'arrotino) in der Tribuna der Uffizien zu f
Florenz, ein modernes Werk sei. Es ist ein betagter, niederkauern-
der Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden
Steine schleift und dabei empor sieht und horcht; man nimmt ihn für
einen scythischen Sclaven Apolls und seine Aktion für eine Vorbe-

reitung zum Schinden des Marsyas. Die Gründe für die Modernität lassen sich natürlich nur an Ort und Stelle vollständig entwickeln; ich glaube aber behaupten zu dürfen, dass eine solche Behandlung des Haares, ein solcher Kopfbau, ein solches Auge, endlich eine solche Draperie in der alten Kunst schwer mit Parallelen zu belegen sein werden. Das Linien-Motiv und im Ganzen auch die Behandlung ist von einer Vortrefflichkeit, die man allerdings am liebsten den Alten zutraut, wenn auch ersteres zur dargestellten Thätigkeit nicht vollkommen passt. Jedenfalls würde, höchstens Michelangelo ausgenommen, sich wohl kein Neuerer dazu melden dürfen[1].

In Betreff der Barbarenfrauen wurde schon angedeutet, dass ihre Darstellung im Ganzen dem Amazonentypus folgt. Diess gilt in
a beschränktem Sinne auch von der kolossalen Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz in welcher man neuerlich Thusnelda, die Gemahlin des Arminius, zu erkennen glaubt; sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amazonen gemein, nur das lange Untergewand unterscheidet sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefassten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Antlitz mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, dass wir eine Statue der besten Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben.

In allen italienischen Sammlungen wird man die Kinderstatuen in einem sehr starken Verhältniss vertreten finden; es sind ihrer im Ganzen wohl mehrere Hunderte. In den antiken Häusern und Gärten müssen sie eine der beliebtesten Zierden gewesen sein und man darf sich Nischen, Brunnen, Lauben oft vorzugsweise durch sie belebt und motivirt denken. Von den neuern Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämmtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sen-

[1]) Der gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitz eines Bildhauers zu Florenz ein kleines Thonexemplar des Arrotino, von Michelangelo, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte". Mus. florent. III, p. 95.

timentalen, was die jetzige Sculptur so gerne in das kindliche Wesen hineinträgt: sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor Allem aber diejenige derbe Gesundheit und Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Thiere dargestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Decorative, den Gedanken aber wird man meistens frisch und trefflich nennen dürfen. Die grösste Menge von Kinderfiguren findet sich zu Rom beisammen im Museo Chiaramonti und im obern Gange des Vaticans; mehrere treffliche im Museo capitolino und in der Villa Borghese; eine Anzahl geringer im Palazzo Spada u. a. a. O.; ausserdem ergiebt das Museum von Neapel einzelnes Wichtige, die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine Bronzen daselbst, II. Zimmer der Bronzen, 2. und 6. a
Schrank.) Zwei gute Köpfchen im Museo zu Parma. b

Zunächst sind es einige göttliche Wesen, welche sich die Phantasie gerne in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten; sie gab nur ein Kind, mit äussern Andeutungen in Tracht und Attributen. So der öfter vorkommende kleine Hermes (Vatican, c
Mus. Chiar. und oberer Gang); auch wohl der kleine Bacchus, wenn man von den vielen Kindern mit Trauben (ebenda) eins oder das andere auf ihn deuten darf. Sehr häufig sind die Herakliskea, von zweierlei Art: entweder wirkliche Momente aus der Jugend des Herakles, wie das Schlangenwürgen (in einem zweifelhaften Marmorwerk d
der Uffizien, Halle des Hermaphroditen, nach welchem das eherne Exemplar im Museum von Neapel, Abtheilung der grossen Bronzen, e
jedenfalls nur moderne Copie ist); oder komische Übertragungen des ausgewachsenen Heros mit Keule und Löwenhaut in die kindliche Gestalt — bisweilen schwer zu unterscheiden von blossen Kindern, die mit den genannten Attributen ihr Spiel treiben. In der Villa Borg- f
hese (Zimmer des Herakles) zwei dergleichen, einer ruhend, der andere mit der Keule drohend; ein dritter sogar als Herme; mehrere in den genannten Räumen des Vaticans; einer, zwar als Kind, aber co- g
lossal vergrössert, im grossen Saal des Museo capitolino, ein höchst h
widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere gött-

liche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine Genesungsgott Telesphorus, der aus seinem Mäntelchen mit Ka-
a puze oft so schalkhaft vergnüglich herausschaut. (Vatican, in den
b genannten Räumen; Villa Borghese, Zimmer der Musen); — ferner Harpocrates, aus dem am Finger lullenden Isiskind zum schön jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur
c sieben bis achtjährig gedachten, aber in grösserm Massstab ausgeführten Statue des Museo capitolino, grosser Saal; ein für die hadrianische Kunstepoche bezeichnendes Werk, effektreich, aber schon mit
d etwas leeren Formen). — Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tamburin und Hirtenstab, den man als Atys oder als Paris in Kindesalter erklären kann. (Mus. Chiaram.) — An Kunstwerth übertrifft wohl
e sämmtliche vorhandene Kinderstatuen der Torso der Villa Borghese (Zimmer des Hermaphroditen) welchen man des Gefässes wegen als wasserholenden Hylas erklärt, ein überaus schön und lebendig gearbeitetes Körperchen.

Unter dem grossen Vorrath der Übrigen geben sich manche, und zwar meist die spätern und schlechtern, durch ihre Flügel als Genien und Eroten zu erkennen. Für die Sculptur macht dieser Unterschied von den blossen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugniss in Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Theil noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Beschäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagden, Circusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art kommen häufig vor;
f im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien gegen Panther und Böcke darstellt. (Eines schönen Re-
g liefs im Chor von S. Vitale in Ravenna kann ich mich nicht mehr genau erinnern.)

Die bessern Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten. Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivität in diesen zum Theil oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind theils im ruhigen Bewusstsein des bevorstehenden Genusses, theils als eilige
h Diebe dargestellt (Mus. Chiar. und oberer Gang des Vaticans); als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphorenträger (oberer Gang ebenda). Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläu-

chen, Krügen u. s. w. (Museum von Neapel, grosse Bronzen.) Anderes a
ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer, Fackelläufer, Trophäenträger (Mus. Chiar. und oberer Gang des b
Vaticans); vorzüglich lustig ist das Spiel der Kinder mit tragischen *Masken* dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm
durch den Mund der Maske steckt (Villa Albani, Kaffehaus), und c
vollendet trefflich in einem Knaben des *Museo capitolino* (Zim- d
mer des Fauns), welcher das unbequeme Ding anprobiren will und es einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältniss zu den
Thieren ist theils das des frohen Besitzes (der Knabe mit den Vögeln e
im Schürzchen, Mus. Chiaram.; die Knaben mit Enten, Hähnen, Haus- f
schlangen u. s. w., oberer Gang des Vaticans, obere Galerie des Museo g
capitolino; Villa Borghese, Zimmer der Musen und des Hermaphro- h
diten; Uffizien, Halle des Hermaphroditen), theils das des Schutzes, i
wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo capitolino (Zimmer k
des sterbenden Fechters), welches ihr Vögelchen vor einem Thier schützt (der rechte Arm und die Schlange restaurirt); theils aber das der siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerthen *Kna- l
ben mit der Gans* (Museo capitolino, Zimmer des Fauns); auch
wohl das der muthwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, der m
einer Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken knieet (Museum von Neapel, Halle des Adonis, stark restaurirt). Sonst wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstücke gefertigt; in den genannten Sammlungen dergleichen von geringer Arbeit. Einzig in seiner Art und mit drollig absichtlicher Hervorhebung
eines bestimmten Typus: der (weissmarmorne) Mohrenknabe als Bade- n
diener, oberer Gang des Vaticans. — Es versteht sich, dass auch Kinderporträts vorkommen, niedlich in kleiner Toga drapirt, oft mit
dem runden Amulet, der Bulla, auf der Brust. Eine artige Basaltfi- o
gur dieser Gattung in den Uffizien (Halle der Inschriften).

Das vorausgesetzte Alter der Kinderstatuen ist in der Regel das dritte bis fünfte Jahr und überschreitet nur selten das siebente oder achte Jahr. Von ältern bekleideten Mädchen ist die graziöse *Knöchelspielerin* ein Beispiel, von der ich in den italienischen Sammlungen kein Exemplar kenne. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraum zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter

gerne aus; sie scheute die harten, magern, unreifen Formen und die unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeichnet sie glorreich durch den praxitelischen Eros.

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese
a Zwischenzeit: der Dornauszieher. (Bronzenes Hauptexemplar im Pal. de' Conservatori auf dem Capitol, Eckzimmer; Wiederholungen
b in den Uffizien zu Florenz, Verbindungsgang, u. a. a. O.) Hier stehen allerdings die knabenhaften Arme und Beine in einem Widerspruch mit dem ausgebildeten Rücken, so dass man versucht ist eine individuelle Bildung anzunehmen, welche diese Contraste wirklich vereinigte. Wie dem auch sei, die Einfachheit des Motives, das spannende Interesse, welche es doch zugleich erregt, und die Schönheit der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben dem Ganzen einen Werth, der über die Einzelausführung weit hinausgeht.

c In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene Opferknabe dargestellt, welcher sich im capitolinischen Museum (Zimmer der Vase) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stellung, die Arbeit eher flüchtig als genau.

Die Begeisterung für die Sculptur war im Alterthum so allgemein verbreitet, dass wer es irgend vermochte, wenigstens kleine Statuetten von Erz, Thon oder Marmor erwarb. Manches dieser Art diente wohl als Hausgottheit, und in mehr als einem Gebäude zu Pompeji sieht man noch die kleinen Nischen von Mosaik oder Stucco, welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten: das Meiste aber war
d gewiss nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause aufgestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hof der Casa della Ballerina zu Pompeji die marmornen Thierchen und Statuetten ausgenommen haben, als der Brunnen noch floss und die Laube darüber noch grünte!

Weit die erste Stelle nehmen eine Anzahl Bronzefigürchen griechischer Kunst ein, die nur leider gar zu selten ihren Weg in die öffentlichen Sammlungen finden, vielmehr insgeheim nach dem Aus-
e lande gehen. Die einzige grosse Sammlung, im Museum von Neapel

(kleine Bronzen, besonders das dritte Zimmer) enthält doch nur We- a
niges von erstem Werthe, wie die Pallas, den behelmten Jüngling, mehrere tanzende Satyrn, das verhüllte Weibchen etc., zwischen zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terracotten desselben b
Museums (fünftes Zimmer der Terracotten) scheint das Beste zu fehlen. (Die Krugträgerin und die verhüllte Tänzerin — beide von erstem Range — wird man in Italien nur in Abgüssen vorfinden.) — Die florentinische Sammlung (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen) enthält c
manches Vorzügliche, zugleich in etwas günstigerer Aufstellung. — Es würde uns sehr weit führen, wenn wir näher auf den Styl dieser kleinen Meisterwerke und seine Bedingungen eingehen wollten: vielleicht wendet sich ihnen die Vorliebe des Beschauers sehr rasch zu und in diesem Falle wird er erkennen, wie die Kunst auch in diesem bisweilen winzigen Massstabe kein einziges ihrer hohen, bleibenden Gesetze aufgab. Die kleinsten Figürchen sind plastisch untadelhaft gedacht; das Nette und Zierliche der Erscheinung diente nicht zum Deckmantel für lahme Formen und Linien. Man fühlt es durch, dass nicht ein Decorator den Künstler spielt, sondern dass eine Kunst die des Grössten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Ergötzen im Kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den bessern und ältern die Rede, denn die römischen sind zum Theil allerdings lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende Anzahl marmorner Statuetten, welche trotz der meist nur mittelguten Arbeit doch ein eigenthümliches Interesse haben. Sie sind nämlich wohl fast durchgängig (und selbst wo man es nicht direct beweisen kann) kleine Wiederholungen grosser Statuen und dienen somit zum unfehlbaren Beleg für die Werthschätzung, in welcher die grossen Originale standen. Ausserdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolirten moderner Alabastercopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Alterthum von dem Copisten nur, dass er das Motiv des Ganzen mit mässigen Mitteln wiedergebe; das Übrige ergänzte die Phantasie und das Gedächt- d
niss. (Hauptstellen: das Museo Chiaramonti und der obere Gang e
des Vaticans, sowie die hintern Räume der Villa Borghese. Manches f
auch im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto.)

Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Sculptur, für die Bildung freistehender Gruppen, hat das Alterthum uns wenigstens eine Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen Beispielen hinterlassen, in welchen die ewigen Gesetze dieser Gattung abgeschlossen vor uns liegen, obwohl es nur arme, einzelne Reste von einem Gruppenreichthum sind, von welchem sich die jetzige Welt keinen Begriff macht. Unter jenen Gesetzen sind einige, die auf den ersten Blick einleuchten: der schöne Contrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperaxe, Handlung u. s. w.; die wohlthuenden Schneidungen und Deckungen; die Deutlichkeit der Action für die Ansicht von mehrern oder allen Seiten etc. etc. Schwer aber (und nur dem Bildhauer selbst möglich) ist das Nachfühlen und Nachweisen des Gesetzmässigen in allem Einzelnen. Wir begnügen uns daher, nur flüchtig auf den Kunstgehalt der in Italien vorhandenen antiken Gruppen hinzudeuten, und beginnen mit dem Einfachsten (obwohl die Kunst vielleicht umgekehrt mit dem quantitativ Reichsten, den Giebelgruppen der Tempel, mag begonnen haben.)

Zum Einfachschönsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Das Ausgezeichnetste in dieser Art, die sog. Gruppe von San Ildefonso, (die Genien des Schlafes und des Todes, nach der üblichsten Erklärung, traulich aneinander gelehnt) befindet sich jetzt in Madrid: ein
a Abguss u. a. in der Académie de France zu Rom.

b Ein ähnlicher schöner Sinn lebt in einer nur mittelmässig gearbeiteten Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang), welche Orest und Elektra darstellt; sie stützt den linken Arm in die Hüfte und legt ihm den rechten über die Schulter; er lässt den rechten Arm hängen und gesticulirt mit dem linken. Contrast und Verbindung des nackten und des bekleideten Körpers sind hier von schönster Erfindung, der Ausdruck des trauten Verkehres vortrefflich mit wenigen Mitteln wiedergegeben.

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten
c Werke der Villa Ludovisi zu Rom (Hauptsaal) Mutter und Sohn, in einem erregtern Moment, vielleicht des Abschiedes oder des Wieder-

sehens, dargestellt. Die gewöhnliche Bezeichnung, ebenfalls auf Orest und Elektra lautend, ist der ungleichen Grösse wegen jedenfalls unstatthaft, während den Namen Penelope und Telemach nichts ernstlich widersprechen würde [1]). Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloss durch den reinern Ausdruck gemüthlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der spätern griechischen Kunst. Der Name des Bildhauers, am Unterkleid, lautet: Menelaos, Schüler des Stephanos.

Ein höheres und ein untergeordnetes göttliches Wesen, das eine träumerisch versunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des Bacchus und Ampelos zusammengesellt (S. 471, 472). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der übrigen ab und lässt doch zugleich bei seinem trümmerhaften Zustande kein genaueres Urtheil zu.

Lehrer und Zögling, allerdings von eigener Art, finden sich verbunden in den schon (S. 481) genannten Gruppen des Pan und des jungen Satyrs Olympos, welcher Unterricht im Spiel der Syrinx erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vaticanische Gruppe des Pan, welcher einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht, lässt wie diese ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild bedauern.

Von Liebespaaren sind fast nur Amor und Psyche (S. 469) mit der Absicht auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit gearbeitet worden, oder Anderes der Art ist uns verloren gegangen. Gegenstände dieser Art lagen der antiken Kunst bei weitem nicht so nahe als der jetzigen; auch sind „Amor und Psyche" eine ihrer späteren Schöpfungen.

Mit grosser Meisterschaft bildete sie dagegen Vereinigungen von mehr sinnlicher Art, dergleichen in italienischen Sammlungen nicht leicht ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 484, b).

In der Gruppe „Mars und Venus" wozu meist noch ein

[1]) Die frühere Deutung „Papirius und seine Mutter, die ihm das Senatsgeheimniss abfragen will" — ging wohl gar nicht so weit am rechten Ziel vorbei. Nur wäre die Verewigung solch eines historischen römischen Einzelfactums ohne Beispiel in der alten Kunst.

kleiner Amorin kömmt (grosses Exemplar im grossen Saal des Museo
a capitolino, S. 429, d, kleine im Museo Chiaramonti des Vaticans und im
b Tyrtäuszimmer der Villa Borghese) ist das Verhältniss der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Porträtbildungen degradirt worden zu sein und ist überhaupt nur in geringer Ausführung vorhanden. — Herakles und Omphale, offenbar ein später Einfall, sind in der schon erwähnten (S. 424, e) Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang) diesem an sich guten Motiv nachgebildet.

c Hermes mit der Nymphe Herse, im grossen Saal des Pal. Farnese zu Rom, bis ins Unkenntliche restaurirt. — Diess gilt noch von einer Anzahl durchschnittlich sehr gering gearbeiteter Liebespaare in verschiedenen Sammlungen. Bisweilen haben die Restauratoren sogar Figuren zu Gruppen vereinigt, welche gar nicht zusammengehörten.

d In der Libreria des Domes von Siena steht die stark verstümmelte, vielleicht ziemlich späte Gruppe der drei sich leicht umarmt haltenden Grazien, offenbar nach einem herrlichen Original: in den Contrasten und in der Schneidung der Linien ist noch das Nachbild von grossem Reize[1]). Rafael wurde durch dieses Werk zu einem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt in England befindet: mit grossem Rechte wandte er als Maler die mittlere Figur, die in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um, und zeigte alle drei von vorn: mit grossem Unrecht folgte ihm Canova als Bildhauer hierin nach und brachte eine gegensatzlose Gruppe hervor, welche einzig auf die Vorderansicht berechnet ist. (Galerie Leuchtenberg.)

Von Gruppen des Kampfes ist in den italienischen Samm-
e lungen eine der bedeutendsten vorhanden: die beiden Ringkämpfer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Stark überarbeitet und von verschiedenen Händen restaurirt, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen, lässt es nur noch ahnen, dass der Moment mit höchster künstlerischer Berechnung aus der grossen Zahl möglicher Momente gewählt war, von einem Bildhauer der alle Geheimnisse der Ringschule

[1]) Der Gegenstand kommt auch als Relief und als pompejanisches Gemälde vor.

kennen musste. Noch ist der Unterliegende nicht hoffnungslos; der
Beschauer wartet gespannt auf den Ausgang. Die beiden verschlun-
genen Körper sind für die Ansicht von allen Seiten deutlich ent-
wickelt.

Von der Gruppe „Herakles und der Centaur Nessus," a
im ersten Gange ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch
von der letztern ein Theil. — Von einer viel wichtigern florentinischen
Gruppe, Herakles und Antäus (im Hofe des Palazzo Pitti) ist b
fast die Hälfte von Michelangelo (?) restaurirt und die alten Theile
zeigen eine stark verwitterte Oberfläche: in seinem Urzustand war
das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung
einigermassen der Composition entsprach; Herakles hat seinen Gegner
von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während An-
täus vergebens die Hände des Helden von seinem Leib wegzureissen
strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten
vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in
zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeich- c
net schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige
Bewunderung dieser Gruppe hat im XVI. Jahrhundert auf Bandinelli,
Giov. di Bologna und ihre Mitstrebenden einen grossen Einfluss ge-
habt. (Eine kleine Bronze, Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, d
dritter Schrank, stellt dieselbe Gruppe mit einer zuschauenden Pallas
vermehrt dar.) Vgl. S. 425, a.

Scenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden grösserer
Giebelgruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der
Barbar und sein Weib, in der Villa Ludovisi zu Rom (wovon S. 489, b
die Rede war) und die Gruppe des Ajax mit dem Leichnam
des Patroclus. Letztere muss ein hochbewundertes Werk aus der
Zeit des Phidias zum Original gehabt haben, welches vielfach nach-
gebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten:
1) der sog. Pasquino, an einer Ecke von Pal. Braschi zu Rom, bei e
aller Verstümmelung von so einfach grandioser Arbeit, dass neuere
Kenner ihn in die Zeit des Phidias selbst versetzen, nachdem schon
Bernini ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte.
2) Der gewaltig leidenschaftliche Kopf des Ajax und die Schulter
sowie die (vorzüglich gearbeiteten) nachschleppenden Beine des Pa- f

a troclus, im Vatican (Büstenzimmer). 3) Die vollständigste Gruppe in einem Hof des Pal. Pitti in Florenz (links von dem grossen Hofe), vielleicht noch griechische Arbeit; am Kopf des Ajax nur der Helm zum Theil neu, am Patroclus der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, ausserdem die sämmtlichen untern Theile nebst Basis und b Tronco. 4) Das Exemplar in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, geringer und eben so stark restaurirt [1]). — Die Aufgabe war eine der erhabensten: der vorzugsweis stürmisch gedachte unter den Heerführern vor Ilion, mitten im Kampf, und doch der Gegenwehr entsagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und grosser geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das Klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Contraste belebt.

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.

c Die Gruppe des Laocoon im Belvedere des Vaticans ist durch die grössten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer Tiefe gedeutet worden wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, Agesander, Polydorus und Athenodorus von Rhodus; dagegen schwankt die Zeitbestimmung noch immer zwischen dem III. Jahrhundert v. Chr. und der Zeit des Titus, in dessen Thermen (1506) das Werk gefunden wurde. Restaurirt ist der rechte Arm des Laocoon, die rechte Hand und das rechte Bein des ältern Sohnes, der rechte Arm des jüngern Sohnes, das Meiste an der einen (obern) Schlange, nebst mehrern Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Manche Stellen zeugen von der Wirksamkeit moderner Schabeisen.

Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der Einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen könne. Das Erste, worüber man genau ins Klare kommen muss, ist der Moment, dessen Wahl und Bezeichnung an sich schon ihres Gleichen nicht mehr hat. Man wird finden, dass derselbe aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades besteht. In und mit diesen entwickeln sich die Charaktere zu einem Ausdruck, welcher in dem Kopfe des Vaters seinen höchsten

a [1]) Ajax allein, fast in derselben Haltung, in einer Bronze des Museo zu Parma.

Gipfelpunkt erreicht. Bei weiterer Betrachtung wird man inne werden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Ungleichheit der beiden Söhne an Alter, Grösse und Vertheidigungskraft ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt Laocoons sich ausdrückt; die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum? aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das Höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mässigung im Jammer hat keinen bloss ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.

Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des *farnesischen Stieres* in der danach benannten Halle des a
Museums von Neapel; ein Werk des Apollonius und Tauriscus von Tralles, welche vielleicht der rhodischen Schule des III. oder II. Jahrhunderts v. Chr. angehörten. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurationen versehen, dass man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, dass das vom Haar der Dirce ausgehende Seil dem wilden Stier schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, wesshalb die beiden Jünglinge (Zethus und Amphion) das Thier an der Stirn und an der Schnauze festhalten; die von hinten zuschauende Antiope soll (wenn man aus dem Schweigen des Plinius urtheilen darf) eine spätere, römische Zuthat sein, in welchem Fall die ganze Basis umgearbeitet sein müsste.

Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirce mit der herabgesunkenen, grossartig geworfenen Gewandung würde den besten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sonderung der Figuren,

die Contraste in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Aufthürmung des Ganzen auf Felsstufen verschiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen.

Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äussern Sinn. Dass die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirce rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus dem Kunstwerk, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird uns allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichthum von Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz andern Gegenständen hatte erwerben müssen, ehe sie dieselben an einer solchen Bravourarbeit missbrauchen konnte.

Den Beschluss würde die weltberühmte Gruppe der Niobe machen, wenn nicht gerade die Zusammenstellung der vorhandenen Figuren zur Gruppe so überaus streitig wäre.

Es gab im alten Rom in oder an dem Tempel des Apollo Sosianus eine aus Griechenland gebrachte Gruppe, welche den Untergang der Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte und welche die Einen dem Skopas, die Andern dem Praxiteles zuschrieben. Im Jahr 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhalts auf: es sind diejenigen, welche
a später nach Florenz kamen und jetzt nebst anderweitig gefundenen im Niobe-Saal der Uffizien aufgestellt sind. Allein die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Styl eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Styl, selbst in der Marmorgattung, und treten somit auf die Stufe einer alten Copie von verschiedenen Händen zurück. Es muss be-
b merkt werden, dass die beiden Ringer in der Tribuna und das Pferd
c in der innern Vorhalle derselben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten Köpfe und Figuren, welche theils Wiederholungen der florentinischen, theils mit Wahrscheinlichkeit demselben Cyclus einzuordnen sind:

d Vatican: Museo Chiaramonti: die eilende Tochter, ohne Kopf und Arme; ein schöner Kopf (509), Ariadne benannt, gehört vielleicht

auch hieher; — Galeria delle Statue: eine niedersinkende Tochter, a
nebst dem Knie eines Bruders, auf das sie sich stützt (auch als Cephalus und Procris bezeichnet): — oberer Gang: ein fliehender Sohn. b

Museo capitolino: obere Galerie: ein fallender und ein knieender c
Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine als Psyche[1]) umgebildet ist; ein colossaler Kopf der Mutter, nebst einem oder zwei andern Köpfen dieses Typus: — grosser Saal: die Statue eines alten Weibes, d
welche man für die Amme der Töchter ausgiebt.

Museum von Neapel: Halle des Tiberius: vielleicht ist eine ste- e
hende, ganz bekleidete Statue eine Niobide.

Ausserhalb Italiens ist der sog. Ilioneus in der Münchner Glyptothek nach allgemeiner Ansicht ein Niobide und zwar gemäss der Vortrefflichkeit der Arbeit (die alle florentinischen etc. Figuren weit übertrifft) vielleicht ein echter Bestandtheil der Originalgruppe.

Andere Statuen, welche theils Niobiden gewesen sind, theils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit und Unsicherheit besprechen.

Wie man sich nun diesen Vorrath als Ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten dergestalt auseinander, dass nicht einmal durchgängig die Giebelgruppe eines Tempels darin anerkannt wird, während Manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrath in zwei Giebelgruppen vertheilen. In diesem Fall bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der andern aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben.

Das echte alte griechische Meisterwerk wird man sich nie mehr genau vergegenwärtigen können. Schon die alten römischen Wiederholer sind zu willkürlich damit umgegangen und haben daneben auch einzelne Motive z. B. als Musen, als Psychen benützt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, dass mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Excerpt begnügte; wer ein paar Statuen hatte, liess sich vielleicht die fehlenden hinzuarbeiten so gut er sie um billigen Preis haben konnte. Gewiss sind auch einzelne Figuren und Köpfe um der Schönheit des Motives willen besonders ausgeführt worden.

[1]) Eine gegeisselte Psyche. [Br.]

Solange man genöthigt ist, die florentinischen Exemplare zu Grunde zu legen, wird man das Ganze nie in einer Giebelgruppe vereinigen können. Das Dasein und der grosse Massstab des Pädagogen macht diess unmöglich. Ich glaube, dass er für dieses oder ein ähnliches Exemplar von einem römischen Wiederholer, der zwei Gruppen aus dem Ganzen machte, geschaffen worden ist; man brauchte eine grosse Figur als Mittelpunkt für die Söhne, und in dieser zweiten Redaction wurde dann das Werk weiter wiederholt. Das abscheuliche alte Weib in der capitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung bringt, kommt allerdings an den Sarcophagen, z. B. demjenigen im Dogenpalast zu Venedig, wieder vor, und mag in der That an irgend einem andern, wieder anders angeordneten Exemplar der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. In dem florentinischen Exemplar fände sie schon des kleinen Massstabes wegen kaum eine Stelle. Ob die beiden fraglichen Gruppen als Giebelgruppen eines Tempels dienten, bleibt höchst ungewiss; sie konnten auf irgend eine Weise im Freien arrangirt sein, und für diesen Fall erinnere man sich wieder an das dabei gefundene Pferd [1]) und an die beiden Ringer. Letztere (s. oben) sind wohl sicher keine Niobiden gewesen, allein man wusste im Alterthum, dass auch zwei Söhne der Niobe im Akt des Ringens abgebildet worden waren, und der Erwerber oder Besitzer des (jetzt florentinischen) Vorrathes stellte zu seinen Niobesöhnen auch die beste Ringergruppe die er besass oder bekommen konnte. Wer den Pädagogen hinzuthat, der war auch weitern Ergänzungen gewiss nicht abgeneigt.

Daran aber wird man kaum zweifeln dürfen, dass das alte Original die Giebelgruppe eines Tempels bildete, und zwar eine einzige. Man beachte die ausschliessliche Berechnung der meisten Statuen auf den Anblick von vorn.

Unter den florentinischen Figuren mögen den Urbildern am nächsten stehen: die grösste Tochter; die Mutter mit der jüngsten Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn (mit dem Fusse vor dem Felsstück); der rettende Sohn mit dem Gewand über dem Haupt

[1]) An dem venezianischen Sarcophag sind drei Sohne reitend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleid.

(in dem Exemplar welchem das vaticanische Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergesunkene Schwester schützend): — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 305, d) zu vergleichen und zwei oder drei sind ganz gering, was auch von der Ausführung in mehrern Söhnen gilt. Der Pädagog ist eine nicht zu verachtende römische Arbeit, nur unangenehm restaurirt. Der sog. Narciss ist mit Recht in neuerer Zeit der Sammlung als verwundeter Niobide beigesellt worden. Vom todten Sohn ist in München ein noch besseres Exemplar.

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen ein griechischer Meissel gearbeitet hat, so sind sie doch von grossem und bleibendem Werthe. Das überaus grandiose Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der grössten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt und fleht: das Heraufziehen des Gewandes mit der Linken, so erfolglos es gegen Göttergeschosse sein mag, ist gerade als unwillkürliche Bewegung so sprechend. (Diese Theile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muss im Urbild von einer Herrlichkeit gewesen sein, die vielleicht keine Antike unter den vorhandenen wiedergiebt; hier ist Alles Bewegung und doch kein Flattern; der herrlichste Körper drückt sich darin aus. Den Kopf geniesst man besser in Einzelabgüssen. (Vielleicht wird bisweilen mehr hineinphantasirt als in diesem Exemplare wirklich ist.) — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewand über dem Haupt den Preis geben.

Einer genauen Beachtung ist der Typus werth, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben diejenige grossartige, reife Schönheit, welche sich der siegreichen, auch wohl der knidischen Aphrodite nähert; selbst die jugendlichsten zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich durch Vergleichung mit der mediceischen Venus leicht überzeugen kann; es ist das frühere Schönheitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen giebt. — Die Söhne sind gemässigt athletisch gebildet und ihr Gesichtstypus steht zu demjenigen des Hermes in einem ähnlichen Verhältniss wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem zum Theil meisterhaft mit wenigen

Zügen gegebenen Ausdruck des Momentes. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll vom Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemüthern zusagen. Beide sind ihrem Typus nach viel spätern Ursprunges als das Original der Niobiden. Und der Grieche verstand das Schicksal der letztern auch ohne eine solche erklärende Zuthat, welche nur zerstreuen konnte.

Eine an so vielen Idealbildungen grossgewachsene Kunst wie die griechische war, konnte auch Bildnisse schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne historisch, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegliess, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hiezu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staatswegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus solchen Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden, und in der That hat die Kunst sich noch lange an diese Motive höchsten Ranges gehalten und sie bisweilen auf viel spätere Menschen übergetragen.

Wir betrachten zunächst die ganzen Statuen, deren in Italien eine bedeutende Anzahl erhalten ist. Der Streit über die Namengebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdiess erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zu Grunde, sodass die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen musste; bei noch mehrern lässt sich diess wenigstens vermuthen.

Für die werthvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der sog. Aristides, jetzt **Aeschines** des Museums von **Neapel**[1]) (Halle der Flora), bis in Terracina der sog. **Sophokles** gefunden wurde (im Museum des **Laterans**, wo ein Abguss des Aeschines, wie in Neapel einer des Sophokles, zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in Ein Gewand drapirten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edlern Züge einen Vorzug behalten; ausserdem hat das Gewand des Aristides einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, einige überflüssige Augen und Falten, zumal über dem Bauch, während dasjenige des Sophokles einfach nur das Nöthige, dieses aber schön und leicht giebt; endlich laufen beim Aristides die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende **rechte** Knie zu und nehmen der Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie denselben Gang nehmen, wird diess harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des **linken** Knies. Die Büchse mit den Schriftrollen steht bei jenem neben dem linken, bei Sophokles neben dem rechten Fusse.

a
b

Beide sind unzweifelhaft von griechischem Meissel geschaffen. Diess gilt auch noch von einigen unter den Folgenden, doch nicht von allen, indem auch die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen nach griechischen Originalen arbeiten liessen, hauptsächlich zum Schmuck ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte genannt werden: so der Alcibiades (S. 436, d) und der **Phocion**[2]) im Vatican c
(Sala della Biga), letzterer eine einfach schöne bärtige Heldenfigur in Helm und derber Chlamys, nach ihrer Wiederholung als Statuette (im obern Gang des Vaticans) zu urtheilen ein beliebtes und bekanntes Motiv; — der nackte, stehende, enthusiastische Tyrtäus (in dem hier d
danach benannten Eckzimmer der Villa Borghese), von flüchtiger aber guter Arbeit, mit zweifelhaften Restaurationen[3]); — der halbnackte e
Lykurg im Vatican (Sala delle Muse) u. s. w. — Mehrere sehr berühmte, aber auch wohl nicht ganz sichere Philosophen im sog. Kaffe- f

[1]) Eine Wiederholung des Motivs, aus römischer Zeit, im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, unterhalb der Uhr. g

[2]) Aristomenes der Messenier. [Br.]

[3]) Alcæus. [Br.]

haus der Villa Albani. — Um so sicherer ist mit einer verstümmelten
a Statue, in einem obern Zimmer des Palastes dieser Villa, Aesop gemeint; ein concentrirter Idealtypus des geistvollen Buckligen, nackt und in seiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den innern Ausdruck mühsam errunge-
b ner rednerischer Grösse: der Demosthenes im Braccio nuovo des Vaticans [1]; — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der Kopf wirklich diesem Dichter und der Rumpf jedenfalls einem berühmten Griechen, beides aber hing nicht ursprünglich zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph.

c Zeno der Stoiker, im Museo capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Specimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wusste (die Benennung sehr unsicher). — Bei diesem und den zunächst vorher Genannten kann man sich, beiläufig gesagt, überzeugen, dass schon die Griechen, und sie gerade am Bewusstesten, an gewissen Bildnissstatuen eine Idealtracht darstellten. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Euripides und Demosthenes seien wirklich halbnackt in den Gassen von Athen herumgegangen. Allein diese Idealtracht ist eine vereinfachte wirkliche, es ist der Mantel ohne das Unterkleid. Und nicht jede Tracht lässt sich so vereinfachen! mit der unsrigen wollen wir nicht einmal zum Versuche rathen.

Unter den sitzenden, meist ganz bekleideten Statuen nehmen
d die beiden Komödiendichter im Vatican (Galeria delle Statue): Menander und Posidippus eine bedeutende Stelle ein: zumal der Erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemüthlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten.

e Im Palast Spada zu Rom (erster unterer Saal): Aristoteles, horchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchlos. Die Benennung gilt für sicher.

---

[1]) Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verschränkten Fingern zu restauriren. [Br.]

Im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom: eine unbekannte, vor- a trefflich drapirte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des Zenon, Sohnes des Attinos, von Aphrodisias.

Unter mehrern Statuetten dieser Art (Einiges im obern Gang des b Vaticans, u. a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (Halle der Musen), die eine mit der Inschrift: Moschion, besonders hervor- c gehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren, Geberden und Gewandungen; nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dociren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. Endlich der zweifelhafte Anakreon im Musenzimmer der Villa d Borghese, und „Aristides der Smyrnäer" im Museo cristiano des Va- e ticans, beide in ihrer Art bedeutend.

In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter" (im zweiten f Gange) vor der Restauration ein griechischer Philosoph gewesen sein, allerdings nur in römischer Ausführung. (Stehend, mit nackter Brust, die in den Mantel gehüllte Linke auf die Hüfte stützend.)

Viel zahlreicher als die ganzen Statuen sind natürlich die erhaltenen Köpfe berühmter Griechen, dergleichen noch in römischer Zeit ganze Reihen müssen nachgearbeitet worden sein. Die echte griechische Form für Bildnisse, welchen man keine ganze Statue widmen wollte, war die Herme, d. h. ein beinah oder völlig mannshoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf sammt einem sehr genau bemessenen Theil der Brust und des Schulteransatzes bildete. Allein unter den „berühmten Griechen" stehen in den Galerien blosse Köpfe mit Hals, Köpfe mit römischer oder moderner Gewandbüste, eigentliche Hermen, Fragmente von Statuen u. s. w. beisammen, ein Gemisch das wir um so weniger auseinander scheiden können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Porträtbildungen steht billig der Typus Homers. Von einem wirklich überlieferten Bildniss kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein geschaffen. (Schönstes Exemplar im Museum von Neapel, Halle des Ti- g berius; ein gutes nebst geringern im Philosophenzimmer des Museo h

a capitolino; ein guter Bronzekopf in übelm Zustande: Uffizien in Florenz, Bronzen, zweites Zimmer.) Ich gestehe, dass mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Sculptur giebt, als dass sie diese Züge errathen und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden geniessen! An der Büste von Neapel ist jeder Meisselschlag Geist und wunderbares Leben.

Auf Homer muss zunächst folgen die berühmte eherne Büste
b des Museums von Neapel (grosse Bronzen), welche man für das Bildniss Plato's hält. Beim ersten Blick wird der Beschauer eher an einen bärtigen Bacchus denken, allein Manches deutet darauf hin, dass eine historische Person dargestellt sei, und zwar am ehesten ein Weiser oder Gesetzgeber. Nicht ideal, sondern individuell ist z. B. schon die Linie des Profils, die Furchung der Stirn, die Partien der Wangen zunächst der Nase; menschlich jedenfalls die Bildung der Schlüsselbeine. Das Vorhandene als Fragment einer Statue gedacht, wird man auf eine sitzende Stellung, einen aufgestützten linken, einen herabhängenden rechten Arm schliessen dürfen. In den persönlichen Formen aber lebt ein übermenschlicher Ausdruck der Ruhe und Geisteshoheit, wie der eines milden Herrschers. Der ungeheure Nacken, welcher göttlichen Bildungen entnommen scheint, fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön alterthümlich gebildete Haupt- und Barthaar dagegen zeigt die Tracht einer bestimmten Zeit in möglichster Veredelung, sowie die Sculpturen von Ninive eine Haartracht in feierlicher Erstarrung erkennen lassen.

Die grosse Masse der Übrigen steht hauptsächlich an folgenden
c Orten beisammen: Im Vatican: Sala delle Muse, Büstenzimmer und
d Galeria geografica; — Museo capitolino: das schon genannte Philo-
e sophenzimmer; — Villa Albani: untere Halle des Palastes, und Ne-
f bengalerie rechts; — Museum von Neapel: Grosse Bronzen, erster
g Gang der Marmore, Halle der berühmten Männer, und Halle des Ti-
h berius; — Uffizien in Florenz: Halle der Inschriften: — u. a. a. O.

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird, hängt natürlich meist von der historischen Theilnahme für die

Menschen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benennungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen) streitig oder höchstens nur wahrscheinlich: man errieth z. B. bestimmte Philosophen aus dem physiognomischen Einklang ihrer Lehre mit bestimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Heimathstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wurden die Namen für eine Anzahl von Büsten ermittelt. Der capitolinische Äschylus soll seinen Namen bloss dem kahlen Haupt ver- a
danken, welches allerdings für den grossen Tragiker schon seiner Todesart wegen ein wahres Abzeichen sein musste. Wir wollen einige der sicher benannten und zugleich berühmtern bezeichnen.

Einige der sieben Weisen Griechenlands, ideale Cha- b
rakterhermen, im Musensaal des Vaticans, flüchtige Nachahmungen (wie man annimmt) nach Lysippos. Ebendaselbst: Perikles und Aspasia. Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Sokrates in reicher Abstufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Brunnenmaske, in allen Sammlungen. Von den Tragikern ist in Büsten nur Euripides (in vielen Exemplaren) ganz sicher, von den übrigen Dichtern vielleicht nicht einmal der capitolinische Pindar; der sehr schöne Bronzekopf c
sammt Schultern, welcher im Museum von Neapel (grosse Bronzen) d
Sappho heisst, kann auf diesen Namen so viel oder wenig Anspruch machen, als die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den Typen der Philosophenköpfe werden etwa zwölf unbedingt anerkannt, von den namhaftern Rednern Isokrates, Lysias und Demosthenes, sammt der zweifelhaften Statue des Äschines. (Hübsche und sichere Köpfchen von Epikur, Zeno, Demosthenes u. A. bei den klei- e
nen Bronzen des Museums von Neapel; dagegen die Büsten des Heraklit und Demokrit bei den grossen Bronzen bezweifelt werden; der f
schöne sog. Archytas ebenda ist vollends willkürlich so benannt.) Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der beiden Ge- g
schichtschreiber Herodot und Thucydides in demselben Museum (Halle des Tiberius).

In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften u. a. h
einen schönen Hippokrates, einen geringern Demosthenes, eine namenlose griechische Herme, einen bezeichneten Solon, einen Aristophanes,

a (flüchtig und sehr verdorben, trotz der griechischen Inschrift eine späte Arbeit), einen Alcibiades, welcher der vaticanischen Statue (Sala della biga) gleicht, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heissen pflegen, u. A. m.

Von den bessern Büsten dieser Art, d. h. von denjenigen, welche nicht späte Duzendnachbildungen sind, gilt durchgängig, was schon bei Anlass der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen den Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen desshalb den Namen — nicht von „idealisirten", sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas conventionell für schön Geltendes von aussen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, was innen in Jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwerern Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger (Diadochen) verherrlichen musste. Hier galt es nun allerdings lebende Zeitgenossen, und zwar zum Theil Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter; und diese wollten überdies in einer ganz besondern Weise idealisirt sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden liessen. Die griechische Sculptur that nun das mehr als Mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des Betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie dieselben mit einer eigenthümlichen Grösse und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgesehen haben. Das Verschmitzte, Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den spätern Ptolemäern vermuthen, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der ganzen Kunstgeschichte gewähren eine Anzahl von Bildnissen Tizians, in welchen die Menschen des XVI. Jahrhunderts auch so gross und so frei von allem Momentanen und kleinlich Charakteristischen vor uns erscheinen, wie sie vielleicht selten oder nie sich wirklich ausnahmen.

Die höchst prunkhaften und zum Theil colossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamus u. a. damaligen Residenzen errichtet wurden, sind freilich alle verloren und unser obiges Urtheil ist auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von Neapel beschränkt,

welche vielleicht nur spätere Copien gleichzeitiger Bildnisse sind. (Der marmorne Ptolemäus Soter im ersten Gang; die übrigen fünf Ptolemäer nebst der zweifelhaften Berenice (Seite 455, c) bei den grossen Bronzen.) Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmässigkeiten der Gesichtszüge ganz unverholen zugestanden und doch mit einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wunderlich gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden: von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philosophenzimmer des Museo capitolino vorhanden.)

Ein Räthsel ist und bleibt aber das Bild des Gründers aller Diadochenherrlichkeit, Alexanders des Grossen selbst. Man weiss, wie sehr er dafür besorgt war, dass seine Züge nur in hoher Auffassung und meisterlicher Ausführung auf die Nachwelt kommen möchten und wie Lysippos gleichsam ein Privilegium hiefür besass. Und in der That zeigen die beiden berühmten Colossalköpfe des Museo capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters) und der Uffizien in Florenz (Halle des Hermaphroditen) einen vergöttlichten Alexander, und zwar, wie man bei dem erstern annimmt, als Sonnengott. (Wenigstens war er in einem der Lysippischen Werke, wovon dieses eine Nachahmung sein möchte, so gebildet.) Es ist ein mächtig schönes Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken, aber woher dieser Zug der Wehmuth? wir denken uns Alexander vielleicht wohl gerne so, mit einem Vorgefühl des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten des eroberten Asiens, allein für die griechische Kunst wäre solch eine sentimentale Andeutung etwas auffallend. Noch viel deutlicher findet sich dieser Ausdruck in dem florentinischen Kopfe (Uffizien, Halle des Hermaphroditen). Hier ist der Schmerz ungemein stark in den aufwärtsgezogenen Augbraunen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt; der Sohn Philipps wird zu einem jugendlichen Laocoon. Die einfach grandiose Arbeit übertrifft bei weitem die des capitolinischen Kopfes. (Man benennt dieses ausserordentliche Werk wohl mit Unrecht als „sterbenden Alexander"; der „leidende" möchte richtiger sein: eine genügende Erklärung giebt es nicht.)

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem

im Kampfgewühl zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine Erinne-
a rung vorhanden in der sehr lebendig gedachten Bronzestatuette des Museums von Neapel (grosse Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters aufgestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und ebenfalls aus jener Gruppe wiederholt sein).

Ausser diesen Idealbildungen hat sich aber auch noch ein lebenstreues Porträt erhalten, u. a. in einer (bezeichneten) Büste des Louvre. Der Gypsabguss z. B. in der Académie de France bietet eine anregende Vergleichung zunächst mit dem capitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht ihm in den Zügen mehr als jenen beiden Idealköpfen.

Unter allen römischen Bildnissen kommen natürlich die der Kaiser und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Gelegenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte mussten von Rechtswegen damit versehen sein, die Gebäude jedes Kaisers enthielten gewiss die Bildnisse seiner ganzen Familie, und auch mancher Privatmann mochte es gerathen finden, seinem Herrn ein Denkmal zu setzen. Im III. Jahrhundert wurden bereits die Bilder der frühern guten Kaiser, zumal das des Marc-Aurel, aus historischer und religiöser Verehrung vervielfacht.

Unter den ganzen Statuen sind die geharnischten die häufigsten. Der Brustpanzer und die unten daran befestigten Schuppen sind, oft überreich, mit getriebener Arbeit, Victorien, Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Kriegermantel (Paludamentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das Übrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken, auch wohl über dem rechten Arm wieder zum Vorschein; die Rechte wird meist gesticulirend, auch etwa mit einer Waffe restaurirt. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese
b Gattung am meisten unterworfen. (Der prächtig geharnischte L. Verus, im Vatican, Galeria delle Statue; eine Anzahl von den besten in
c der untern Halle des Palastes der Villa Albani; andere im Museum

von Neapel, dritter Gang. Aus sehr gesunkener Zeit: Constantin d. Gr. a
in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, sammt seinem gleich- b
namigen Sohn, auf der Balustrade der grossen Capitolstreppe.) c

Mit der Toga liessen sich die Kaiser theils in gewöhnlicher Stel-
lung, theils als Opferer abbilden, wobei das Gewand über den Kopf
gezogen wurde. (Gute Beispiele: der erstern Art: der Claudius und d
vorzüglich der Titus im Braccio nuovo des Vaticans; auch noch der
Nerva ebenda; der Augustus in der innern Vorhalle der Uffizien zu e
Florenz, mit aufgesetztem Kopf: weniger gut der Hadrian ebenda; —
der letztern Art: der sog. Genius des Augustus, in der Sala rotonda f
des Vaticans; der Caligula im Hauptsaal der Villa Borghese. Ein g
junger Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der
Brust eine Bulla oder Amulet trägt, ist im Museum von Neapel, drit- h
ter Gang, vielleicht mit Unrecht unter die Kaiser und ihre Angehöri-
gen gerathen, da sein Kopf aufgesetzt ist.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die
einzige vollständig vorhandene Reiterstatue[1]) dieser Art: die des
Marc-Aurel auf dem Platze zwischen den capitolinischen Palästen, i
vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung und Geberde,
nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des kaiserli-
chen Streitpferdes) in Nachtheil gesetzt. (Der Kopf zu vergleichen mit
dem ebenfalls guten colossalen Bronzekopf im Hauptsaal der Villa k
Ludovisi.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitians
giebt etwa der riesenhafte Marmorkopf im Hof des Conservatoren- l
palastes eine Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Be-
rechnung des Colossalen auf die Ferne interessiren kann. (Ein anderer
nicht minder riesenhafter Imperatorenkopf im Giardino della Pigna des m
Vaticans.)

Neben diesen Porträtbildungen im engern Sinn versuchte die
Kunst, so lange sie noch lebendig war, auch ein erhöhtes Dasein, ein
übermenschliches Walten in den Kaisern auszudrücken. Vielleicht
schloss sie sich dabei an diejenigen Motive an, welche von den Künst-

---

[1]) Nebst dem zweifelhaften Caligula im grossen Saal des Pal. Farnese, und n
dem gering gearbeiteten Fragment eines Nero bei den grossen Bronzen des o
Museums von Neapel.

lern der Diadochenhöfe ausgebildet worden waren; vielleicht schuf sie das Ihrige aus eigenen Kräften.

Es entstanden thronende Gestalten mit nacktem, ideal gebildetem Oberleib, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der eine Arm wird durch ein hohes Scepter gestützt, das freilich selten richtig restaurirt ist. Das Gewand zeigt sich nur als Bausch über der linken Schulter, zieht sich dann hinten herum und bedeckt, rechts wieder hervorkommend, als mächtige Draperie die Kniee. Ein Fragment im
a Museum von Neapel (Hof vor der Halle des farnesischen Stieres) zeigt, wie die Füsse dieser meist sehr zertrümmerten Bilder [1]) für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorgeschobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind noch in ihrem fragmentirten Zustande, die Fürsten des augusteischen Hauses, bekannt
b unter dem Namen der „Kaiserstatuen von Cervetri", im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Claudius, dass die römische Kunst auf diesem Gebiet grösserer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Theilweise ebenfalls noch von hohem
c Werthe: die erste und besonders die zweite sitzende Statue des Ti-
d berius im Museo Chiaramonti; der Nerva (?) in der Sala rotonda des Vaticans; letzterer sehr zusammengeflickt, aber von ganz besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden mit modernen (ganz will-
e kürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (dritter Gang) etc. Manche einzelne Kaiserköpfe in den römischen u. a. Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Grösse als durch das eigenthümlich Hohe der Behandlung, dass sie solchen halbidealen Bildwerken angehörten.

Endlich wurden die Kaiser als Heroen oder Götter fast oder ganz nackt und stehend abgebildet: die Hände sind so selten alt, dass wir keine völlige Gewissheit darüber haben, ob die vorherrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurationen war: nämlich die

---

[1]) Sie wurden, wie so vieles Colossale, aus mehrern Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die blosse Vernachlässigung wieder auseinander fielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die werthvollste Statue dieser Art ist der berühmte colossale Pompejus (im a
Palast Spada zu Rom), wahrscheinlich dasselbe Bild, zu dessen Füssen der ermordete Cäsar niedersank. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hieher, obschon er kein Kaiser war[1]). Was folgt, ist grossentheils untergeordnet oder durch den Kopfwechsel weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum Besten gehören ein paar Statuen des L. Verus (im Braccio nuovo des Vaticans, im b
dritten Gang des Museums von Neapel u. a. a. O.), abgesehen von den unangenehmen Zügen. Von den grossen Bronzen dieser Art im Museum von Neapel erhebt sich keine über das Mittelmässige, auch c
der Germanicus nicht; von den marmornen (im dritten Gange) sind d
ausser Verus noch mehrere von mittelguter Arbeit; der colossale Alexander Severus aber (in der untern Vorhalle) schon äusserst leblose. e
Sehr ansprechend die Statue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus, f
im Museo Chiaramonti des Vaticans. — Geringere nackte Kaiserkinder: die Bronzestatue im hintern Saal der Villa Borghese; der Prinz g
im Verbindungsgang der Uffizien zu Florenz. — Im Allgemeinen wer- h
den die halbnackten Thronenden schon desshalb den Vorzug vor den nackten Stehenden haben, weil das Auge bei jenen einen Porträtkopf erwartet und erträgt, da sie wirklich nur erhöht aufgefasste Bildnisse sein wollen, bei diesen dagegen sich auf einen heroischen Idealkopf gefasst macht, statt dessen aber wohlbekannte Züge findet.

Die Kaiserinnen sind durch keinerlei besondern Schmuck von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden[2]). Das Preiswürdigste wurde bei Anlass der weiblichen Gewandstatuen beiläufig erwähnt; die Kaiserinnen als Göttinnen, z. B. häufig als Venus, zeigen

---

[1]) Ebenso ist hier der Colossalstatue des M. Agrippa zu gedenken, welche sich zu Venedig im Hof des Pal. Grimani (unweit S. Maria Formosa) be- e
findet. Nur decorativ behandelt, aber ein grossartiges Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnissauffassung. Die starken Restaurationen fallen in die Augen; doch scheinen alt und nur neu angesetzt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

[2]) Selbst das Diadem möchte wohl auch andern Frauen zugekommen sein, ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. Vgl. S. 521, Anm. 2.

denselben bedenklichen Contrast zwischen Wirklichem und Idealem, wie die nackten Kaiserstatuen.

Wahrhaft unzählbar sind die Köpfe und Büsten römischer Kaiser und ihrer Angehörigen. Wir können uns hier um so weniger auf Näheres einlassen, als der Beschauer gewöhnlich schon durch ein mitgebrachtes historisches Interesse auf das Bedeutende von selbst hingeführt wird. Einige Bemerkungen mögen indess am Platze sein.

Eine eigene grosse Sammlung von Kaiserbüsten ist in der Stanza
a degli imperatori des capitolinischen Museums aufgestellt. Aus den bessern Jahrhunderten finden sich dort meist geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des III. Jahrhunderts dort repräsentirt wie sonst nirgends, allerdings durch Beihülfe sehr gewagter Taufen. Die besten
b Colossalköpfe in der Sala rotonda des Vaticans. Auch die grosse flo-
c rentinische Kaisersammlung (Uffizien, erster und zweiter Gang) enthält viele geringe und unsichere Köpfe (selbst moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig die bessern Büsten der übrigen Galerien mit zu Rathe ziehen müssen.

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildniss des grossen Cäsar; keines wiegt die Basaltbüste und den Kopf der Togafigur des
d Berliner Museums auf. Die Statue in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem anzog, steht im
e Museo Chiaramonti des Vaticans; es ist Cäsar als Pontifex maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernsten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den bessern Köpfen gehört auch die floren-
f tinische Marmorbüste (Uffizien, erster Gang, stark abgerieben und restaurirt); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor.

g Der schönste Kopf des Augustus ist wohl unstreitig der bronzene in der vaticanischen Bibliothek. Büsten und Statuen von allen
h Altersstufen (von August als frühreifem Jüngling im Museo Chiaramonti an) und allen Auffassungsweisen finden sich überall.

Das augusteische Haus, lauter normale und charaktervolle
Köpfe, blutsverwandt erscheinend trotz der vorherrschenden Verbindung
durch Adoptionen, ist überall stark bedacht. Die Köpfe des Tiberius sind
fast alle gut; von Caligula der feinste in der obern Galerie des capi- a
tolinischen Museums; auch der basaltene im Kaiserzimmer trefflich; b
Claudius bei weitem am besten in der genannten Statue des Laterans;
Nero fast durchgängig zweifelhaft: als Knabe in einem schönen Köpf-
chen von bösartigem Ausdruck (Museum von Neapel, dritter Gang); c
als Sieger des Gesanges in zwei halbcolossalen Köpfen (Vatican, Zim- d
mer der Büsten, und — wenn ich richtig errathe — im Museum von e
Neapel Halle des Tiber, mit dem Namen Alexanders des Grossen).
Von Vitellius in Italien vielleicht kein Kopf von dem Werthe desje-
nigen in Berlin; ein guter im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' f
Busti) [1]. Vespasian und Titus, wegen üblicher Verwechselung in
den Galerien hier nicht zu trennen: meisterlicher Colossalkopf im Mu- g
seum von Neapel (dritter Gang): gute Büste im Hauptsaal der Villa h
Borghese. Trajan, dessen sonderbare Kopfbildung nirgends verhehlt
wird: am ansprechendsten in der vaticanischen Büste (Belvedere, Raum i
des Meleager). Hadrian: am häufigsten vorhanden und sehr oft gut.
Plotina und die ältere Faustina, Colossalköpfe in der Sala rotonda, k
interessant für die Behandlung des Lieblichen in diesem Massstab [2].
Antoninus Pius: trefflich in der Colossalbüste der Villa Borghese l
(Hauptsaal), geringer in derjenigen des Museums von Neapel (dritter m
Gang) und in der sehr penibeln des Museo capitolino (grosser Saal). n
Eine auffallende Menge von Colossalköpfen u. A. der bisher Genann-
ten und Anderer im Garten der Villa Albani. Von Marc-Aurel und o
Lucius Verus eine bedeutende Anzahl Köpfe überall, wovon wir
das Beste nicht anzugeben im Stande sind. Von Commodus ein
wahrscheinlich echter, trefflicher, obwohl flüchtig behandelter Kopf im p
Museum von Neapel (dritter Gang). Pertinax, gute Colossalbüste q
in der Sala rotonda des Vaticans. Septimius Severus, häufig als

[1] Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue beisammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit dem Eichenkranz entspricht unter den Kaisern am ehesten dem Augustus.

[2] An den Kaiserinnen stört oft der modemässige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

Statue, vielleicht nirgends von besonderm Werthe. Seine Gemahlin Julia Domna, die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein
a wahrhaft schönes und geistvolles Bild hinterlassen hat: Büste in der
b obern Galerie des Museo capitolino; auch eine gute Colossalbüste in der Sala rotonda des Vaticans. Caracalla, auffallend häufig und gut, wahrscheinlich einem vorzüglichen Original zu Liebe wiederholt,
c vielleicht am feinsten durchgeführt in einem Kopf der Büstenzimmer des Vaticans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der Menschen", bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Gedanke erwachen muss: es ist Satan.

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniss von höherm Lebensgefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und einförmig, die Formen ledern und flau oder peinlich. Die Theilnahme schwindet ausserdem durch die Unsicherheit der Bennungen, für welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Münzen ange-
d wiesen ist. Von der capitolinischen Büste Diocletians und von
e der neapolitanischen des Probus (Museum, 3. Gang) möchte man wenigstens wünschen, dass sie echt wären. Die Köpfe des IV. Jahrhunderts sind zum Theil schon ganz puppenhaft, die drei capitolini-
f schen des Julianus Apostata nur durch ein mittelalterliches Zeugniss bewährt.

Neben diesem Vorrath von Herrscherbildnissen existirt noch ein viel grösserer von „Incogniti", Männern und Frauen, welchen man durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten Zeit der Republik einen willkürlichen Werth beizulegen pflegt. Ohne hierauf weiter einzugehen, machen wir nur aufmerksam auf das Denkmal, welches die Römer der Kaiserzeit hiemit ihren eigenen Personen und ihrem Nationaltypus gesetzt haben. Die Büste, und vollends die Statue, hat für einen auf das Dauernde gerichteten Sinn den stärksten Vorzug vor dem gemalten (oder daguerreotypirten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehört Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit

Menschen, nicht mit Büchern und Geschäften allein sich dem Antlitz allmälig aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wusste auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Versüssen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden liessen. Es giebt eine grosse Menge von Grabdenkmälern meist untergeordneten Werthes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren innerhalb einer Nische darstellen. (Eine Auswahl im Vatican: Gal. lapidaria: ein sehr schö- a nes im Zimmer der Büsten; eine ganze Anzahl im Hof des Palazzo b Mattei; in der Villa Borghese, Zimmer des Tyrtäus, drei ganze Figu- c ren in Relief, eine Mutter mit zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, dass auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzuthun suchte; — eine Anzahl geringerer Grabmonumente im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stie- d res.) In diesen bescheidenen Denkmalern hat die Naivetät, womit auch die hässlichen und unbedeutenden Züge, ja die weitabstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemüthliches. — Aber auch in den Büsten und Standbildern der besten römischen Arbeit ist so wenig Geschmeicheltes, dass man der römischen Kunst schon eine allzu herbe und nüchterne Darstellung des Wirklichen vorgeworfen hat. Der Vergleich mit jenen halbidealen griechischen Köpfen und Statuen von Fürsten, Dichtern und Philosophen ist indess ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längstverstorbene grosse Männer, sondern den Ersten Besten porträtiren musste; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgend Mögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet, und wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besässen, so würden wir darin vielleicht etwas ebenso Hohes ausgedrückt finden als in den Aristides, Euripides, Demosthenes u. s. w., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden [1]). Ihre theilweise Nacktheit und sehr frei gewählte Gewandung hätte sich der römische Künstler zu analogen Zwecken auch aneignen können.

[1]) Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine unlängst gefundene Figur unter Lebensgrösse im Braccio nuovo des Vaticans richtig so e deuten) würde zu einer solchen Annahme einigermassen berechtigen.

Überdiess besass er bei ganzen Statuen, wenigstens angesehener Personen, auch einen Vortheil. Die würdigste Tracht, die je eines ernsten Mannes Leib bedeckte ist immer die weite herrliche römische Toga mit ihrem doppelten Überschlag über die linke Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen: der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Geberde, oder die Toga zieht sich noch oben längs der Schulter hin, oder sie wird beim Opfer über das Haupt gezogen und lässt dieses dann mit unbeschreiblicher Würde aus dem tiefen Schatten heraustreten. Das linke Bein ist in der Regel das tragende, das rechte das gebogene.

Als diese Gewandung in den Bereich der Kunst gezogen war, liess man sie nicht mehr los. Tausende von Statuen wurden nach diesem Motiv bis in die spätesten Zeiten geschaffen. An denjenigen aus den bessern Jahrhunderten wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise innewerden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei mancher unserer jetzigen Porträtstatuen und ihrer Cavalleriemäntel gedenken, welche letztern nebst dem blossen Kopf die Vermuthung erregen, dass der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

Von dem sehr bedeutenden Vorrath dieser selbst im schlechtesten Fall betrachtenswerthen Gestalten brauchen wir bloss eine zu erwähnen: den sitzenden sog. Marcellus im Philosophenzimmer des capitolinischen Museums; jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmanns und Redners. Hier wirkt nicht bloss das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung, welche sich in jeder Falte ausspricht. So sass nur Dieser und kein Anderer! möchte man sagen.

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 516.) Für den ersten Anlauf empfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfang des Museo Chiaramonti und den schönen greisen Opferer in der Sala della Biga des Vaticans. (Vgl. S. 412, a.)

Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Thatsache, dass die bessern römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einem hohen Lebensgefühl aussprechen.

Allerdings ist der Genuss dieser Werke nicht für Jedermann leicht zugänglich. In den grossen italienischen Sammlungen stehen die Büsten meist entweder so dicht und bunt durcheinander oder so unscheinbar zwischen Statuen zerstreut, dass nur selten ein Beschauer ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken wagt. Köpfe von Göttern und Göttinnen, von griechischen Philosophen und Dichtern, von römischen Kaisern und Privatleuten, zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschaar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringern zu scheiden? welches Gedächtniss könnte sich diess Alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher diess Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muss vollends der Nicht-Archäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Musse diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isolirt gesehen, gewinnen wenigstens die bessern davon ausserordentlich. Im Thronsaal des Palazzo Corsini zu Rom steht auf einem Pfeiler der a
Kopf eines Römers, den mitten im Vatican nur Wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edeln Individualität, seinem Ausdruck des Kummers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge entgeht, z. B. in dem langen Museo Chiaramonti, in den Büstenzim- b
mern und in der Galeria geografica des Vaticans, im Zimmer der Vase c
des Museo capitolino, wo die „Incogniti“ beisammen stehen, in den d
meisten Räumen der büstenreichen Villa Albani, in den verschiedenen e
Abtheilungen des Museums von Neapel, in der Inschriftenhalle und f
Hermaphroditenhalle der Uffizien zu Florenz, im Hof des Pal. Riccardi g
ebenda, u. a. a. O.

Es ist nun unsere Sache, den Leser auf eine Auswahl des Merkwürdigsten unter den meist anonymen oder pseudonymen Römerköpfen aufmerksam zu machen. Wir nehmen dabei nicht sowohl den Kunst-

werth als das physiognomische Interesse zum Massstab, ungewiss ob der Leser uns gerne auf diesen Pfaden folgen wird.

a Im Vatican: Braccio nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — Mus.
b Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines etwas galligen Alten; — der (wahrscheinlich richtig benannte) Cicero, N. 422, nicht N. 697; — und der sog. Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Aus-
c druck des fetten Angesichtes; — Büstenzimmer: einige interessante
d Frauenköpfe. — Im Museo capitolino: erstes unteres Zimmer: ein Mann von Jahren (jetzt für Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf einem Hercules-Altar), wundervoll wahr in dem zweideutig Verbis-
e senen des Ausdruckes; — Zimmer des sterbenden Fechters: der beste Kopf des Marcus Brutus, Mörders des Cäsar, von widerlichem, ob-
f wohl nicht geistlosem Ausdruck; — Zimmer des Fauns: der sog. Cethegus, ein noch junger, vornehm abgelebter Spätrömer; — Philo-
g sophenzimmer: hier muss man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen und sich einzig mit dem geistigen Inhalt begnügen; Virgil als idealer, wahrscheinlich göttlicher Kopf gehört gar nicht hieher; ein kahler, delicater sauertöpfischer Alter heisst Cato; ein (auch sonst öfter vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf (squalidum), die Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft; der sog. Cicero ist ein ansehnlicher grosser Beamter mit klaren, wohlwollenden Zügen; der sog. Pompejus ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr, dessen Gleichen der Leser wohl schon öfter begegnet sein wird. U. s. w. [1]). Mitten unter diese sehr bunte Schaar hat sich ein ganz schöner jugendlicher Heldenkopf (N. 59) verirrt, mit einem leisen Anflug des Barbarentypus; wenn Jemand in ihm den Germanen Arminius erkennen will, so wird ein alterthumskundiger Freund, den ich hier nicht nennen darf, nichts dagegen einzu-
h wenden haben. — Im Palast der Conservatoren (Eckzimmer) die vorgebliche Bronzebüste des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer Römerkopf.

i Im Museum von Neapel: Grosse Bronzen: schönes Exemplar des schon bezeichneten Seneca: Lepidus (wenig sicher, allein voll in-

[1]) [Braun S. 170 ff. erkennt u. a. den Aeschylus (N. 82), den Marcus Agrippa (N. 16), den Terenz (N. 76), den Corbulo (N. 48) als richtig benannt an, hält aber (nach Visconti) den Cicero (N. 75) eher für einen Asinius Pollio.]

dividuellen Lebens); Scipio Africanus d. ä. (in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorhanden; weit das beste Exemplar, von den übrigen beträchtlich abweichend, im Besitz des Jesuitencollegiums zu Neapel), a
das wahre Urbild eines alten Römers; — Marmorwerke erster Gang: b
der vorgebliche Sulla, von vorn gesehen auffallend durch seine Ähnlichkeit mit Napoleon, dessen Stirn jedoch weder eine so edle Form noch eine so bedeutend durchgebildete Modellirung hatte; ebenda die Statuen der Familie Balbus aus Herculanum, in der Gewandung gering, in den Köpfen sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinnlichkeit nicht verläugnen; — zweiter Gang: die Reiterstatuen der Balbus Vater und c
Sohn, in den Köpfen wiederum sehr bedeutend, ausserdem als einzig erhaltene Consularstatuen zu Pferde merkwürdig durch die ungemeine typische Einfachheit der Composition, wobei auch einige Nüchternheit mit unterläuft; — Halle der berühmten Männer: mehrere gute Ano- d
nyme und Falschbenannte; — Halle des Tiberius: ebenso; das Beste e
der sog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend; ein liebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet.

In den **Uffizien zu Florenz**: innere Vorhalle: ein gutes f
Exemplar des sog. Seneca; — erster Gang: Marcus Agrippa, classi- g
sche Züge mit dem Ausdruck tiefer Verschlossenheit; — Halle der h
Inschriften: ein feiner durchgebildetes Exemplar desjenigen Kopfes, welcher in der capitolinischen Sammlung Cicero heisst; der „Triumvir Antonius“ eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von derjenigen Art von Grösse hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer, welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an jenen grandiosen Scipiokopf der PP. Jesuiten in Neapel erinnert; — Halle des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von so zu sagen philiströ- i
sem Ausdruck; eine schöne Frau von demjenigen matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen gerollten Löckchen; — zweites Zimmer der Bronzen, sechster Schrank: einige k
sehr gute kleine Bronzeköpfchen und Statuetten, worunter die winzige aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

In der untern Halle des **Palazzo Riccardi**: ausser einer l
Anzahl von Idealköpfen (worunter ein schöner und ein geringerer

Apoll, zwei Athleten, eine sog. Sappho) ein guter römischer Porträtkopf, verschrumpft und sauer blickend, in einem Nebengang rechts.

a Im Camposanto zu Pisa: (bei XL) Marcus Agrippa, weniger erhalten aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.)

Vergebens sucht man Auskunft über den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und zum Theil so trefflichen marmornen Masken. Wenn die Archäologie nichts dagegen hat, so wollen wir einige harmlose Vermuthungen aufstellen, die neben jedem erwiesenen Thatbestand in ihr Nichts zurückzutreten bereit sind.

In den heitern Tagen des alten Athens muss mit der beginnenden Blüthe der Tragödie und der Komödie auch die Kunst, tragische und komische Masken für die Bühne zu machen, eine beträchtliche Höhe erreicht haben. Der Grieche ertrug bekanntlich auf dem Theater lieber ein künstliches Gesicht und eine künstliche Leibeslänge (mittelst der Kothurne) als die persönliche Physiognomie irgend eines Schauspielers; diese hätte ihm selbst bei der grössten Schönheit nie die typisch-idealen Züge geboten, welche einmal von den tragischen und komischen Charakteren unzertrennlich schienen. Welches Schauspielers Antlitz hätte für den gefesselten Prometheus und für seine Peiniger Kratos und Bia ausgereicht? — Die Masken aber, wo man sie auch aufbewahrte, müssen, selbst nur einfach an der Wand aufgehängt, ein bedeutendes, monumentales Aussehen gehabt haben, das man bleibend festzuhalten versucht sein musste; Keinem jedoch kann dieser Gedanke früher und eher gekommen sein, als dem Maskenmacher selbst, der ja ein bedeutender und gewiss in hohen Ehren gehaltener Künstler war, — vielleicht zugleich Bildhauer in einer Zeit, die noch so wenig die Kunstgattungen trennte. Ausser dem Theater wurden eine Menge Masken gebraucht bei Aufzügen, Processionen und Festlichkeiten aller Art; wie konnte man dergleichen besser ansagen als durch das Aushängen von Masken an Schnüren oder Laubgewinden? — An irgend einem Gebäude, das mit solchen Bestimmungen

zusammenhing, am ehesten wohl an einem Theater möchte denn auch die erste aus Stein gemeisselte Maske, zur Verewigung des festlichen Eindruckes angebracht worden sein — wo und wie? können wir schwer errathen; vielleicht als Akroterion (Eckzierde), bald vielleicht auch in vielfacher Wiederholung innerhalb eines Frieses, als Metope einer dorischen Halle. — Doch die Personen der Tragödie, Götter und Menschen der heroischen Zeit, hatten schon eine so bedeutende, rein ideale Stellung als Hauptgegenstände der Kunst, dass ihnen unter dieser neuen Form nicht viel abzugewinnen war, und daher darf man sich wohl das Vorherrschen der komischen Masken erklären. Diese eigneten sich vollständig zur Dienstbarkeit unter der Architektur und mussten sich denn auch im Verlauf der Zeit jeglichen Dienst gefallen lassen.

Zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich zwar auch die barockste Bildung ihres Mundes nur wenig; das erstere Amt blieb in der guten Zeit wenigstens den Löwenköpfen vorbehalten; für das letztere schuf die Kunst eine besondere Welt von Brunnenfiguren. Dagegen waren sie mit ihrer dämonischen Drolligkeit wie geschaffen zu Gluth- und Dampfspeiern in warmen Bädern; in grossem Flachrelief ausgedehnt konnten sie auch mit Augen, Nasenlöchern und Mund das ablaufende Wasser in Bädern wie in Höfen unter freiem Himmel aufnehmen (als Impluvien). Vielleicht die meisten aber waren blosse freie Decoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Styl im Ganzen hochschätzen müssen. Sie sind die einzigen Caricaturen, die der hohen Kunst angehören, die Gränzmarken des Hässlichen im Gebiet des Schönen. Desshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdruck zu Grunde zu liegen scheint, ist die vielfach variirte Anstrengung des Schreiens, auf eine Reihe komischer Typen übertragen. Meist auf die Ferne berechnet, ist ihre Arbeit flüchtig, derb, energisch; in den neuern Sammlungen demgemäss hoch und fern, an Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die grösste Anzahl findet sich beisammen in der Villa Albani (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffehauses etc.);

in Massstab und Arbeit meist so gleichartig, dass sie von einem und
a demselben Gebäude stammen könnten. — Andere im Vatican (be-
b sonders im Hof des Belvedere, auch im Appartamento Borgia).

Diese möchten alle als blosse Decoration gedient haben. Als
Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum
c von Neapel (Marmorwerke, zweiter Gang) zu nennen, ideal, nicht
carikirt, und noch von sehr guter Arbeit. Andere Dampfspeier da-
gegen zeigen den komischen Ausdruck des Herauspressens der Luft
d aus dem Munde; so die rothmarmornen an der Treppe der Villa
e Albani und in der Villa Ludovisi (Vorraum), beide im Profil, Flach-
relief.

Als Impluvium oder Wasserablauf diente die grandiose aber sehr
f verstümmelte Bocca della verità in der Vorhalle von S. Maria in
Cosmedin zu Rom; wahrscheinlich ein Oceanus. Ebenso eine treffliche
g Pansmaske der Villa Albani (Nebenräume rechts). — Ein gutes Hoch-
h relief, drei tragische Masken zusammengruppirt, in den Uffizien, zwei-
ter Gang. (Auf der Rückseite eine Satyrsmaske in Flachrelief.)

Endlich giebt es eine Gestalt des griechischen Mythus, welche nur als Maske vorkömmt: das Tod und Entsetzen bringende, versteinernde Gorgonenhaupt, die Medusa. Die ältere Kunst bildete sie als eine Grimasse, die höchstens denjenigen Widerwillen hervorbringen kann, welchen etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen mögen. Später aber (durch Praxiteles?) kam derjenige Typus auf,
i den wir z. B. in den colossalen vaticanischen Medusenmasken
(aus hadrianischer Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe hervor, schön und erbarmungslos, zugleich aber selbst von geheimem Entsetzen durchbebt; nur so konnte diese Empfindung auch in dem Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-Schrecklichen in der griechischen Kunst die wichtigste Urkunde. —
k Leider findet man an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von dem
berühmten porphyrnen Colossalrelief eines Medusenhauptes nur noch
l den bemalten Gypsabguss. — Medusa im Profil, Hauptsaal der Villa
Ludovisi.

Im Ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie, wie bemerkt, das grosse Übergewicht; sie herrschen auch wohl in

den pompejanischen Malereien vor. Einzelne *Statuen komischer Schauspieler* sind gleichsam als eine Weiterbildung der Masken zu betrachten; sie stellen einen Moment einer bestimmten Rolle, z. B. eines Davus, eines Maccus dar, und nicht den berühmten Komiker N. N. in dieser und jener Rolle. (Die besten im obern Gang des Va- a
ticans, andere in der Villa Albani, Kaffehaus [1]); manche als kleine b
Bronzefiguren in den betreffenden Sammlungen.) — Für die Malerei waren ganze Theaterscenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen (u. a. die beiden zierlichen Mosaiken des Dio- c
medes, erster unterer Saal links). In Rom geben die einfachern Mosaiken am Boden der Sala delle Muse im Vatican einen ziemlich ge- d
nauen Begriff von dem Auftreten tragischer Schauspieler.

Von andern leblosen Gegenständen hat die römische Kunst bisweilen die *Trophäen* mit ganz besonderer Schönheit gebildet, sowohl im Relief (Basis der Trajanssäule) als in runder Arbeit (Balustrade e
des Capitols). Die plastische Gruppirung des Unbelebten hat vielleicht f
überhaupt keine höhern Muster aufzuweisen als diese.

Die *Thierbildungen* der alten Kunst zeigen eine reiche Scala der Auffassung, vom Heroischen bis zum ganz Naturalistischen. In den edlern und gewaltigeren Thiergattungen lebt eine ähnliche Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden; in den geringern wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens bewundern, die das Thier in seinem Charakter zeigen. — Dieser ganze Kunstzweig muss eine grosse Ausdehnung gehabt haben; von noch vorhandenen Resten ist z. B. die grosse *Sala degli Animali* im Vatican erfüllt, g
und auch im Museo Chiaramonti findet sich Vieles, lauter römische h
Arbeiten, die zum Luxus des Hauses, zum Schmuck der Brunnen und Gärten gedient haben mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die grossen, monumentalen Thiergestalten.

[1]) Letztere zusammen, wenn sie richtig geordnet würden, eine komische Scene vorstellend. [Ansicht Brauns.]

Die Pferde der antiken Sculptur beweisen zunächst, dass die damalige Pferdeschönheit eine andere war als die, welche die jetzigen Kenner verlangen. Wo Mensch und Pferd beisammen sind, wie z. B. auf den parthenonischen Reliefs, wird man das Thier schon im Verhältniss kleiner gebildet finden, aus Gründen des Styles, nicht wegen Kleinheit der Race. Sodann galt eine andere Bildung des Kopfes, des Nackens, der Brust und der Croupe, namentlich aber ein gedrungeneres Verhältniss der Beine für schön, als jetzt. Aus Mangel an Specialkenntnissen kann der Verfasser hierauf nicht näher eingehen; die Denkmäler selbst sind so bekannt, dass sie kaum der Aufzählung bedürfen. Bei weitem das Schönste ist und bleibt wohl der eine parthenonische Pferdekopf, dessen überall verbreitete Abgüsse man vergleichen möge; Alles was zum Ausdruck der Energie, ja des edelsten Feuers dienen kann, ist scharf und wirksam hervorgehoben und in die Hautfläche ein Leben und eine Bedeutung hineingezaubert, dergleichen bei einem sterblichen Thiere wohl nicht vorkömmt. — Als griechische Arbeit galten bekanntlich lange Zeit die vielgewanderten
a vier Bronzepferde über dem Portal von S. Marco in Venedig; gegenwärtig hält man sie doch nur für römisch, etwa aus neronischer Kunstepoche; jedenfalls gehören sie zu den besten und sind als einziges erhaltenes Viergespann (wahrscheinlich von einem Triumphbogen)
b unschätzbar zu nennen. — Die stark restaurirten Pferde der Colosse von Monte Cavallo in Rom sind ohne Zweifel Nachahmungen griechischer Vorbilder wie die Statuen, in ihrem jetzigen Zustand aber nicht massgebend. (Der Kopf des einen sehr ausgezeichnet.) — Römische Pferde erscheinen im Ganzen, neben denjenigen des Phidias und seiner Schule, roh und im Detail wenig oder nur naturalistisch
c belebt, in der Bewegung aber bisweilen trefflich. — Im Museum von Neapel verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi (nach meinem Urtheil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zusammen-
d geflickten) ehernen herculanensischen Pferde sowohl als vor dem colossalen ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano (Abtheilung der grossen Bronzen); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten übertrifft das Pferd Alexanders und das freisprengende das-
e jenige der Amazone. — In Rom ist das Pferd Marc Aurels auf dem Capitol gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein

widerliches Thier, ohne Zweifel einem Streitross des Kaisers getreu nachgebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der Niobidengruppe gefundene Pferd, mittelmässige Decorationsarbeit. — Das 1849 im Trastevere gefundene eherne Pferd, welches vorläufig im Museo capitolino aufbewahrt wird, habe ich nicht gesehen.

Unter den Löwen hat der grösste von den vor dem Arsenale zu Venedig aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich aus dem Piräus). Der liegende Löwe, auf der andern Seite der Thür, soll auf dem Wege vom Piräus nach Athen seine Stelle gehabt haben. Er scheint wenig jünger und doch durchgebildeter als der sitzende, hat aber einen modernen Kopf und starke Verletzungen. (Die beiden kleinern gering.) — Als der schönste gilt der schreitende Löwe in Relief, an der grossen Treppe des Palazzo Barberini zu Rom. — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer Arbeit, aber durch plumpe moderne Beine entstellt, befindet sich an der Treppe des Museums von Neapel. — Der eine vor der Loggia de' Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere modern, von Flaminio Vacca.) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg des Löwen über das Pferd darstellte, ist diejenige im Hof des Conservatorenpalastes auf dem Capitol ein treffliches, nur zu sehr beschädigtes Exemplar, diejenige im Vatican (Sala degli Animali) ein schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — An gewaltigem Ernst und an grandioser Behandlung möchten die beiden grossen Granitlöwen des ägyptischen Museums im Vatican wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Thieres Preis gegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Ägypten, da allein sind solche Charaktere möglich.

Von den Hunden wurde die grosse derbe Gattung der Molossen mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden am Eingang der Sala degli Animali des Vaticans, und die beiden in der innern Vorhalle der Uffizien, von ungleicher Güte der Ausführung, aber sämmtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die Windhunde am häufigsten das

a Vorrecht einer plastischen Darstellung. Sehr schön und naiv (in der Sala d. Anim.) die Gruppe zweier Windhunde, deren einer das Ohr des andern spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer der sich am Ohre kratzt.

b Die bekannte capitolinische Wölfin (Eckzimmer des Conservatorenpalastes), vom Jahr d. St. 458, pflegt als etruskisches Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. (Aus dem Mittelalter, in welches man sie aus nicht zu verachtenden Gründen hat verweisen wollen, kann sie doch nicht wohl sein; als die italienische Kunst des XIII. oder XIV. Jahrhunderts ähnliche Beine zu bilden vermochte, bildete sie das Haar nicht mehr heraldisch. Die wichtigsten Vergleichungen für diese noch schwebende Frage: der Löwe vor dem Dom von Braunschweig; die Löwen des Niccolò Pisano unter den Kanzeln des Battistero zu Pisa und des Domes von Siena etc.) —
c Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gesträubten Büschen.

d Zum Allertrefflichsten gehört der florentinische Eber (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiss und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden zumal an der Brust einen prächtigen Aus-
e druck innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala d. Anim.) ist daneben ein sehr geringes Werk.

f Von Rindern ist in riesiger Grösse der farnesische Stier (s. d.), doch nur mit starken Restaurationen erhalten. Ausserdem enthält das
g Museum von Neapel (grosse Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an Myrons berühmte Kuh sucht man, vielleicht vergebens, aus kleinen Bronzen verschiedener Galerien zusammen.

h Die beiden niedlichen Rehe des Museums von Neapel (grosse
i Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der graumarmorne Hirsch im lateranensischen Museum ist ebenfalls eine gute Arbeit.

Die Vögel sind für die Freisculptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indess ergab sich wenigstens für den Adler mehr als eine Gelegenheit, die nicht zu umgehen war. Von

den sämmtlichen Darstellungen des Ganymed zeigt allerdings vielleicht keine einzige den Adler mit vollkommenem Lebensgefühl durchgebildet, wenn es auch an guten Motiven nicht fehlt (S. 468, u. f.). Als Symbol an römischen Denkmalen wurde wieder aus andern Gründen der Adler nur decorativ behandelt. Irgend einmal aber hatte sich die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stylisirt, wie er bis heute plastisch pflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der untern Theile (eine Art starkbefiederter Knie) und mit grossartig umgebildetem Kopf. Eines der besten Exemplare bleibt immer der Reliefadler in der Vorhalle von SS. Apo- a
stoli zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese Thiersculptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala degli Ani- b
mali. Hier findet sich der Elephant wenigstens in verkleinertem Relief, der Minotaurus, von einem Kameel der riesige Kopf, auch das Haupt eines Esels (ohne besondern Humor), mehrere Krokodile, Panther, Leoparden (mit eingelegten Flecken); dann Gruppen des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd (s. oben), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und Rind etc.; kleine Amphibien und Seethiere, oft von farbigem Marmor; von Vögeln namentlich Pfauen u. a. m. Manches hat den Charakter blosser Spielerei.

Ausserdem wird man in den Sammlungen kleiner Bronzen (z. B. Museum von Neapel, drittes Zimmer, Uffizien in Florenz, zwei- c
tes Zimmer der betreffenden Abtheilung, sechster Schrank) eine grosse d
Anzahl und zwar gerade der schönsten und lebensvollsten Thiermotive vorfinden; am letztgenannten Ort u. a. einen trefflichen Stier mit menschlichem Augesicht, von griechisch scheinender Arbeit. Auch hier giebt sich die antike Kleinsculptur nicht als Fabrikantin artiger Nippsachen, sondern als eine des Grössten fähige Kunst zu erkennen (S. 496, 497).

Eine Anzahl von Thieren konnte ihrer Natur nach bloss in der Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Diess sind ausser den Fischen die sämmtlichen fabelhaften Wasserwesen, Seestiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife u. s. w., welche den Zug der Tritone und Nereiden begleiten; die Tritone selbst sind, wie oben (S. 484) bemerkt, aus einem menschlichen Oberleib mit dem

Untertheil eines Pferdes und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt hier nur zu wiederholen, dass die Übergänge aus dem einen Bestandtheil in den andern so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der Bestandtheile zu einander so wohl abgewogen sind, dass der Beschauer, weit entfernt etwas Monstruöses darin zu finden, an das Dasein solcher Wesen zu glauben anfängt.

Der Delphin, sehr häufig als Brunnenthier, auch als Begleiter der Venus dargestellt, ist unter den Händen der Kunst zum „Fisch an sich", zum allgemeinen Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe geworden, und hat mit dem wirklichen Delphin nicht einmal eine flüchtige Ähnlichkeit[1]). Dieser gehört zu den formlosesten Fischen; wer ihn im Mittelmeer nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hievon
a z. B. in der Naturaliensammlung der Specola in Florenz überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Thiere für mehrere Punkte unseres Capitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.

Wenn wir hier die wichtigern Reliefs in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht diess nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren mythologischen Werthe hat das antike Relief das Höchste was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, sodass alles Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Friese und Metopen griechischer Tempel, wie sie das brittische Museum besitzt, darf man in Italien freilich nur in Gestalt von Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, zu Florenz in verschiedenen Räumen der Academie etc.), aber auch nicht übersehen; die römischen Friessculpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werthe. Dagegen hat die Kunstliebhaberei der Römer eine beträchtliche Anzahl einzelner, meist kleinerer Werke aus Griechenland hergeschleppt oder von griechischen

a [1]) Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (Halle des Adonis) ist eines der wenigen Absurda der antiken Kunst.

Künstlern in Rom und Italien arbeiten, auch wohl copiren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüssen, Marmorvasen u. s. w. Von den im sog. Tempelstyl gearbeiteten, welche einen nicht geringen Theil der Gesammtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Styles.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist die Sculptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken aber nicht beherrschen soll[1]). An den griechischen Tempeln nun rief der Aussenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das Hochrelief hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Viertheilen heraustreten lässt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella fand das Basrelief in dem gemeinsamen Halblicht seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden darf man natürlich bei spätern Werken, die ohne specielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die Beschränkung des darzustellenden Momentes auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Contraste auseinander gehalten werden. Die Vertiefung des Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mässig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch masslose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hinter einander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand, die man nur betrachten mag so lange nichts Griechisches daneben steht.

Die Bezeichnung des Örtlichen ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markirt, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspecti-

[1]) Das Extrem des [illegible]auches siehe S. 395.

visch geschoben, giebt das Relief (seltene Ausnahmen abgerechnet) nicht vor dem XV. Jahrhundert. (Ghiberti's zweite Bronzethür am Battisterio von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig, mit den Sculpturen der Lombardi etc.)

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerm Suchen zwischen Profil und Vorderansicht diejenige schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das Wohlthuendste zu entwickeln wusste. Die freistehende Giebelgruppe wird die Lehrerin des Reliefs; ihre Fortschritte sind gemeinsam. Die schwierige Frage der Verkürzungen, welche vielleicht nicht absolut lösbar ist, wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst, bald durch wirkliches Heraustreten der betreffenden Theile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingt sichere Urtheil.

Das durchgehende Grundgesetz des Reliefs ist, wie man sieht, die grösste Einfachheit. Die Mittel der Wirkung sind hier so beschränkt, dass das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung, Geräthe u. s. w. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höhern Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zu Liebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen: die Anordnung nach dem Styl oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

a Im Vatican: Museo Chiaramonti, am Anfang: ein sitzender Apoll; gegen das Ende: wandelnde bacchische Frauen.

b Belvedere, im Raum des Apoll: die zwei Tempeldienerinnen mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspänstigen Opferstier führend.

c Galeria delle Statue: Mehreres Treffliche, u. a. zwei Reliefs von griechischen Grabmälern. (Auch ein modernes Werk, vorgeblich von Michel Angelo.) Köstliche Fragmente in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert.

Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein Opfer, a
letzteres von schöner griechischer Arbeit. (In der anstossenden Loggia b
scoperta, welche man sich kann öffnen lassen, einige Fragmente von Werth und ein ganz origineller Bacchuszug mit Centauren, die sich gegen das Aufsitzen von Satyrn wehren.)

Sala delle Muse: Der Tanz der Kureten; — die Pflege des jun- c
gen Bacchus. — (Aus später römischer Zeit: Fries mit Kämpfen der Centauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blüthezeit; statt der Triglyphen Bäume).

Oberer Gang: Zwei schöne, grossentheils restaurirte bacchische d
Vasen: an der einen tanzende Kureten und ein Satyr: an der andern weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Silen. U. A. m.

Grosser und nächstfolgender Saal des Appartamento Borgia: Das e
runde Puteal aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals, römische, vielleicht moderne Arbeit nach guten Motiven: — Nymphe, ein Satyrkind tränkend: — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung), u. A. m.

Im Museo capitolino: Zimmer der Vase: Die Einnahme von f
Ilion, Miniaturrelief in feinem Stucco [1]), mit zarten griechischen Inschriften; vielleicht als Geschenk für einen fleissigen Knaben oder zum Memoriren für ein vornehmes Kind gearbeitet, ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (s. unten).

Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines g
Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstyl, jetzt der grossen Vase (Seite 67, i) als Basis dienend.

Grosser Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis h
des riesigen Herakleskindes): die erhaltenen Theile vom besten Reliefstyl, obwohl kaum griechisch.

Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche i
eines Helden. (Meleager? — dasselbe in grösserm Massstab im Hof k
des Palazzo Mattei, rechts, oben.)

Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende l
Endymion (s. unten bei der Sammlung Spada).

---

[1]) [Br.]: Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Muschelkalk in der Mitte steht.

a Erstes unteres Zimmer: Ara mit den Thaten des Hercules, je drei auf einer Seite, römische Arbeit zum Theil nach alten griechischen Motiven.

b In der Villa Albani: Untere Halle des Palastes: der gestürzte Kapaneus (?), spätrömisch nach einem trefflichen griechischen Urbild; eine sehr verwitterte runde Ara mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten Horen, die einander am Zipfel des Schleiers fassen.

c Treppe: Die schon (Seite 440, e) geschilderte Roma; — Artemis, drei Niobiden verfolgend; — Philoktet (?).

d Runder Saal: Die schöne Marmorschale mit dem Gefolge des Bacchus im Hochrelief, dem Raum gemäss lauter liegende und lehnende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.

e Zimmer des Äsop: Die Apotheose des Herakles, von feinem Stucco mit Miniaturinschriften, wie das capitolinische Relief; — Satyr und Bacchantin, öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von grösster Schönheit.

f Zimmer der Reliefs: Die Kämpfer, ein vom Pferde gesprungener tödtet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs italienischer Sammlungen ist dieses in Rom selbst ausgegrabene Werk vielleicht das einzige, welches unmittelbar an Phidias und seine Schule erinnert: mit allen Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Styl und Lebensfülle bei Weitem Alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferd; — zwei springende Satyrn; u. A. m.

g Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; — Dädalus und Icarus; Ganymed den Adler tränkend, gute römische Arbeiten; u. A. m.

h Im anstossenden Zimmer: Zethus, Antiope und Amphion, s. d. Museum von Neapel, S. 541, h.

i Nebenräume des Palastes zur Rechten: Artemis und eine weibliche Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — opfernde Mutter mit drei Kindern; — Dädalus und Icarus (hier von rothem Marmor); — eine grosse Schale mit den Arbeiten des Herakles, welche wie die dürftige Nachahmung etwa eines Tempelfrieses aussehen; — zwei einzelne Figürchen, vielleicht Palästriten.

k Im sog. Kaffehaus: Theseus, durch Ägeus als Sohn erkannt, spätrömisch nach griechischer Erfindung.

In der Villa Borghese: Hauptsaal: Die beiden Reliefs mit a Pan und Satyrn.

Zimmer der Juno: Cassandra, spätrömisch nach bester griechi- b scher Erfindung. Mehreres Treffliche.

Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung c eines Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musicirt.

In der Villa Ludovisi: Hauptsaal: das Urtheil des Paris, d grosses Relief nach griechischen Motiven.

Im Palast Spada zu Rom, zweiter unterer Saal: Acht grös- e sere Reliefs, wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo capitolino gehören; sämmtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hievon: das starke Heraustreten einzelner Glieder, die Menge der Beiwerke, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe.

In der Villa Medici: eine Anzahl guter Relieffragmente nebst f geringern, an der Hinterwand gegen den Garten.

Im Eingang zum Pal. Giustiniani: zwei gute Grabreliefs, sog. g Todtenmahle.

Im Museum von Neapel: Nebenraum des dritten Ganges: h Orpheus, Eurydice und Hermes, schöne griechische Arbeit, stark verletzt; nicht der Ausführung, aber dem Inhalt nach identisch mit jenem etwas geringern Relief der Villa Albani, wo die Namen Zethus, Antiope und Amphion beigeschrieben sind, nach einem dritten Exemplar im Louvre, welches sie in antiker aber lateinischer Schrift enthält. Durch den Zweifel über den eigentlichen Inhalt verlieren wir einigermassen das Interesse an diesem für die Reliefbehandlung classischen Werke; ist aber wirklich das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied Eurydicens dargestellt, so giebt die ungemeine Mässigung und leise Abstufung des Pathos in den drei Gestalten viel zu denken. — Eine Nymphe, die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu; — mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen seltenen Gattung zu schätzen, so das des Protarchos etc.; — verkleinerte, römische Nachahmung der Basis eines griechischen Siegesdenkmals (Tropäons) mit zwei Karyatiden und einer sehr nied-

a lichen, sitzenden Figur [1]); — Zeus auf einem Thron mit Sphinxen; — Orest in Delphi, römisch nach einem trefflichen Original; — eine Anzahl von Marmorscheiben (disci) mit flüchtigen, aber zum Theil schön gedachten flachen Reliefs; — Stück aus einem bacchischen Thiasos mit den öfter vorkommenden Motiven der Bacchantin mit Tamburin und eines Satyrs mit Flöten; der folgende Satyr meist ergänzt; — sodann eines der herrlichsten bacchischen Reliefs, welche überhaupt vorhanden sind: der bärtige **Dionysos hält Einkehr** bei einem zechend auf dem Ruhebett gelagerten Liebespaar; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draussen vor der Thür des Hauses Silen und die übrigen Gefährten des Gottes; — endlich ein kleines sehr liebenswürdiges Werk: **der Ritt durch die Nacht** (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran).

b Halle des Jupiter: **Helena** wird von Aphrodite unter dem Schutz der Peitho (Göttin der Überredung) bewogen, dem Paris zu folgen, welcher mit Eros sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit; — Bacchus mit einem Theil seiner Begleiter, griechisches Motiv von unbedeutender Ausführung.

c Halle der Musen: Die berühmte **Vase von Gaeta**, mit dem Namen des Künstlers: Salpion von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher der Leukothea das Bacchuskind übergiebt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatican erinnernd; die lehnende halbnackte Bacchantin — aus einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief des dritten Ganges im Museum von Neapel; ausserdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsus). Die Ausführung, obwohl trefflich, hat doch etwas Conventionelles; die starken Verstümmelungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäss als Pflock für die Schiffseile diente. — Herrliches **bacchisches Hochrelief** von kleinem Massstab; — Flachrelief von sieben weiblichen Figuren.

[1]) „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Besiegung der Karyaten" — so lautet die Inschrift. Die Frauen des besiegten Volkes, also die Karyatiden, wurden, wie an neuern Denkmälern z. B. Sklaven und Überwundene, als Stützfiguren für das Obergesimse der Basis behandelt. Wahrscheinlich war das Original-Tropäon ein sehr bekanntes und berühmtes, so dass „Karyatide" der Gattungsname für die Stützfiguren überhaupt werden konnte. Vgl. S. 467.

Halle des Adonis: (Als Basis einer Venus) Puteal von tüchtiger a
römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn.

Abtheilung der Terracotten, viertes Zimmer: Kleine Reliefs in ge- b
brannter Erde, gefunden zu Velletri, einen alt-volskischen Styl re-
präsentirend.

In den Uffizien zu Florenz: Verbindungsgang: Runde Basis c
mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgrie-
chische Arbeit (bez. Kleomenes); — kleine dreiseitige Basis (über
einem prächtigen Dreifuss aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört)
mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Styles.

Erster Saal der Malerbildnisse: Die berühmte mediceische d
Vase mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restaurirt, die Ar-
beit der unberührten Theile ungefähr wie an der Vase von Gaeta;
die Composition hochbedeutend in wenigen Figuren concentrirt.

Halle der Inschriften: Das grosse Relief der drei Elemente, noch e
von mittelguter römischer Arbeit.

Halle des Hermaphroditen: Reliefdarstellung eines Rundtempels, f
sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen ver-
bindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus etc., ein öfter
vorkommendes griechisches Motiv; — Dionysos in Delphi (?),
schöne, vielleicht griechische Arbeit; — kleinere Wiederholung des
vaticanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stier (s.
Belvedere, Raum des Apoll); — Genius, den Donnerkeil Jupiters
schleppend, gut römisch; — römisches Opfer eines Feldherrn, haupt-
sächlich durch die unberührte Erhaltung interessant; — drei wan-
delnde bacchische Frauen, denjenigen im Museo Chiaramonti
entsprechend.

Im Camposanto zu Pisa: N. 56 lebensgrosses römisches Re- g
lief einer Wöchnerin und einer Amme mit dem Säugling, decorativ
gute Arbeit; — N. 52 verwitterte Marmorvase mit bacchischen Re-
liefs, von flüchtig conventioneller, aber noch spätgriechischer Aus-
führung und sehr schöner Erfindung.

Im Museo lapidario zu Verona: eine bedeutende Anzahl h
von Sculpturen, worunter mehrere gute Sepulcralreliefs.

Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' rilievi: mehrere kleine i
Sepulcralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Theil griechisch

a scheinender Erfindung; in demjenigen mit Attis und Cybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — treffliches römisches Relief einer Seeschlacht in reichfigurirten Schiffen; — Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit bacchischen Scenen von nur flüchtiger römischer Arbeit, aber schön erfunden. — Camera
b a letto: drei Horen mit verschlungenen Händen eine Herme umschreitend, vielleicht altgriechisch, in römischer Zeit als Fussgestell für eine marmorne Cista benützt; — dreiseitiger Untersatz mit vortrefflichen
c bacchischen Figuren. — Corridojo: zwei Dreifussbasen mit dem bekannnten römischen Motiv waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.)

Nach diesen Schätzen zum Theil ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste Datum, vor ihnen voraus haben: die Sculpturen der Kaiserbauten in Rom.

Schon überfüllt, doch noch von schöner und nobler Arbeit: die
d Bildwerke des Titusbogens, namentlich die beiden Reliefs mit dem Triumphzug wegen Judäa's; in den Bogenfüllungen die schönsten
e schwebenden Victorien [1]. — Am Forum des Nerva (oder Domitian) Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. — Aus Trajans und Hadrians Zeit: die sehr ausgezeich-
f neten ältern Bildwerke am Constantinsbogen, zumal die Kampfscenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; (diejenigen des Bogens von Benevent sind dem Verfasser nur aus
g Abbildungen bekannt:) — die ungeheure Spirale der Trajanssäule, durchweg trefflich gearbeitet und reich an einzelnen der besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesammtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie grossgewachsene Relief durch tödtlich trockene historische Erzählung gleichartiger Facta
h auf immer zu ermüden. — Vom Forum Trajans stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife

a [1] Noch früher, höchst wahrscheinlich von einem Triumphbogen des Claudius: die Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der Zerstörung leuchten noch Züge der grössten Schönheit hervor.

und Gefässe) und ein gutes Relieffragment im grossen Saal des Appartamento Borgia (Vatican). Von einem Gebäude aus trajanischer Zeit: a
vier Stücke einer Procession, in den Uffizien zu Florenz (äussere b
Vorhalle); abgesehen von der Überfüllung, welche sich in diesen Flacharbeiten besonders empfindlich macht, von ausserordentlicher Schönheit: vielleicht gehört das herrliche Hochrelief eines Stieropfers, welches dabei aufgestellt ist, in dieselbe Kunstepoche. — Aus der Zeit Marc-Aurels: die schon beträchtlich geringern und überdiess schlech- c
ter erhaltenen Reliefs der Antoninssäule und die fleissigen, aber etwas leblosen Sculpturen wahrscheinlich von einem Triumphbo- d
gen, jetzt an der Treppe und in der obern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eingemauert; weit das beste darunter ist die Apotheose einer Kaiserinn, entweder der ältern oder der jüngern Faustina [1]). An der Basis des Denkmals des Antonins Pius, jetzt im e
Giardino della Pigna des Vaticans, ist die Apotheose des Kaisers (rituell nach ältern Vorbildern) ebenfalls auffallend besser als die Reiterschaaren zu beiden Seiten. — Am Bogen des Septimius Se- f
verus: Alles von abschreckender Überfüllung und Ungeschicklichkeit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet: — der gleichzeitige Bogen g
der Goldschmiede blosse Steinmetzenarbeit. — Am Constantinsbo- h
gen tritt in Allem, was nicht vom Bogen Trajans geraubt ist, der offene Bankerott des Reliefs und der Sculptur überhaupt zu Tage; puppenhafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in den Porphyrsärgen der Helena und i
Constantia. (Vatican, Sala a croce greca.)

Überblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im Ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief darf zugemuthet werden. Man rechne einmal unter all den Thatsachen, welche in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, diejenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer dramatischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine blosse Ceremonie, kein blosses Obercommando; man zähle die Scenen, welche

[1]) Dieses und das gegenüber angebrachte Relief, Marc Aurel als Redner, stammen von einem ganz andern Denkmal, dem zerstörten Arco di Portogallo, her. [Br.]

sich einigermassen durch Abwechselung von Geschlecht, Alter und Charakteren in dieser sonst auf so abgemessene Mittel beschränkten Gattung annehmbar machen liessen; — und es werden ihrer nur wenige sein. Man vergleiche diese Bilder dacischer und parthischer Kriege mit den Kampfschilderungen der Ilias, und man wird inne werden, wie schön hier der Dichter seine einzelnen Momente isolirt und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Thaten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äusserlich Gegebenen mussten sich auch die keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zuthaten und Beziehungen gänzlich verlieren [1]).

Eine besondere Gattung von erhobenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen Sarcophagen, dürften wir ganz mit Stillschweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwerth einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinsärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar seit dem II. Jahrhundert n. Chr., indem erst damals die Leichenverbrennung ausser Gebrauch zu kommen anfing. Die Behandlung des Einzelnen ist nur an wenigen dieser Denkmäler wirklich gut zu nennen, an vielen dagegen mittelmässig und an der grossen Mehrzahl kümmerlich. Allein abgesehen von ihrer doppelten religionsgeschichtlichen Bedeutung (indem sie erstens eine Fülle griechischer Mythen und zweitens in diesen Mythen oft Beziehungen auf die Unsterblichkeit enthalten), besitzen viele davon auch einen hohen indirekten Kunstwerth. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen und Tempelfriesen zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Composition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier (abgesehen von den griechischen Reliefs des brittischen

[1]) Die Abgüsse von einzelnen Theilen der Spiralsäulen und andern der genannten Monumente in der Academia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbarer als die Originale.

Museums) einen Begriff von der fortlaufenden Erzählung[1]), welche dem ausgedehntern Relief eigen ist, von der höchst unbefangenen Vereinigung mehrerer Momente zu einer Geschichte. Als Ergänzung muss man sich allerdings die Allbekanntheit der Gegenstände hinzudenken; immerhin aber gehörte die Gleichgültigkeit des antiken Menschen gegen alle gemeine Illusion und sein offenes Auge selbst für den leisesten symbolischen Wink dazu, um an den vorausgesetzten Verschiedenheiten von Zeit und Ort — nicht bloss auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vordern Fläche — keinen Anstoss zu nehmen.

Wir lassen einige von denjenigen Sarcophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

Im Vatican: Belvedere, im Gemach des Laocoon: der Triumph des Bacchus als Siegers über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 483). — Zwischen dem Laocoon und dem Apoll: einer der besten Nereidensarcophage. Im Hof und in allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarcophage aller Art, welche die geläufigern Mythen vollständig umfassen mögen. a b

Im obern Gang: Niobidensarcophag, welcher ahnen lässt, wie wenig oder wie viel diese Reliefs sich nach den berühmten Statuengruppen richteten; man bemerke die Anwesenheit der Amme bei den Töchtern und des Pädagogen bei den Söhnen; am Rande des Deckels die schön gruppirten Leichen der Getödteten. — Bacchus der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; — beide von bester Erfindung. c

Im Museo capitolino: unterer Gang: ein (absichtlich sehr zerschundenes) Bacchanal mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnissmässig früh. d

Untere Zimmer: eine der schon (S. 490) genannten Schlachten von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rand des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der colossale Sarcophag mit der Geschichte des Achill; angeblich das Grab des e

[1]) Die eben bezeichneten Sculpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sahen auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

Alex. Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indess der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen.

a Zimmer der Vase: zwei Kindersärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionssage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele. (Prometheus, Pallas, Nemesis etc.) — Ausserdem ein guter Bacchuszug.

b Obere Galerie: Geburt und Erziehung des Dionysos, zum Theil von den allerbesten Motiven.

c Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug; — reicher und später Endymionssarcophag.

d Kaiserzimmer: der schon erwähnte Musensarcophag, nachweisbar zum Theil nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von andern Sarcophagen dieses Inhalts nicht immer gilt.

e In der Villa Albani eine grosse Anzahl. Wir nennen nur die wichtigsten, am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen Peleus und Thetis Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen und einfachen Motiven der Blüthezeit. — Tod der Alceste; — ein Meleagersarcophag, vielleicht der beste.

f In der Villa Borghese: Vorhalle: eine der oben erwähnten Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

g Junozimmer: ein sehr später Musensarcophag, welcher jedoch die Musen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

h Herakleszimmer: grosser, in zwei Theile getrennter Sarcophag mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besondern, durch Säulchen geschiedenen Abtheilungen.

i Im Palazzo Corsini zu Rom: erster Saal: einer der schönsten Nereidensarcophage, im Einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des Skopas, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom.) Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernsten, fast wilden Ausdruckes der männ-

lichen Gestalten (S. 484), in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den vielleicht über hundert Sarcophagen dieses Inhaltes, und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (mehrere in der Galeria lapidaria des Vaticans) wird man immer einzelne Motive von ausserordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten finden. a

Im Palazzo Farnese: grosser Saal: ein schöner Amazonenkampf; — ein besonders reicher bacchischer Sarcophag, dessen Vorderseite dem verdorbenen im untern Gang des Museo capitolino ziemlich genau entspricht. b

Im Palazzo Mattei: in den Höfen und der offenen Loggia: unter einer grossen Anzahl von Sarcophagplatten einige gute. — Ebenso im Hof von Palazzo Giustiniani. c d

Im Museum von Neapel: Halle des Jupiter: guter Bacchuszug, zum Theil von sehr burlesken Motiven; — eine Anzahl geringerer Sarcophage. — Zweiter Gang: ein trefflicher, aber sehr zerstörter Amazonensarcophag, mit Reliefs auf allen vier Seiten; vielleicht eines der frühsten Werke dieser Art. e f

Im Dom von Amalfi: ein Sarcophag mit dem Raub der Proserpina, als griechische Arbeit geltend. g

In S. Chiara zu Neapel (links): ein Sarcophag mit der Geschichte der Alceste, aus guter römischer Zeit. h

In S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (rechts vom Portal): Sarcophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch Grösse und Vollständigkeit. i

In S. Vitale zu Ravenna: der schöne Sarcophag mit der Apotheose des Augustus, am Eingang zur Sacristei. k

Im Dom von Cortona (links): ein schöner und früher Sarcophag mit Centaurenkämpfen. l

In den Uffizien zu Florenz: erster Gang: das Leben eines Römers, Horoscop, Erziehung, Vermählung, Opfer, Kinderzucht, Jagd- und Kriegsleben, sachlich interessant; — Phaëtons Fall; — die Entführung der Leukippiden, römische Arbeit nach einem griechischen Original, einfach und dabei prächtig belebt; — acht Arbeiten des Herakles auf Einer Fläche (ein ähnlicher, roherer, folgt weiter in m

a demselben Gang, ein anderer steht im Garten Boboli); — eine grosse Anzahl geringerer Sarcophage nach bekannten Motiven.

b Im **Camposanto zu Pisa**: eine sehr grosse Anzahl Sarcophage aller Style, von den Pisanern von nah und fern zusammengeholt, um als Särge für die Ihrigen zu dienen, deren Namen oft dareingemeisselt zu lesen sind. Von erstem Werthe ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarcophag mit einer Schlacht; — V. ein altchristlicher Sarcophag mit dem guten Hirten, aus dem dritten wenn nicht zweiten Jahrhundert; — VIII. gutes **bacchisches Fragment** (mit Centauren); — XX. schöner starkverwitterter **Bacchuszug**; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätrömisch, mit der Asche der Gräfin Beatrix von Toscana, Mutter der berühmten Mathildis; — XXIX. bacchischer Sarcophag mit der Grabinschrift Camurenus Myron; — XXXI. Sarcophag mit grossem Schlachtrelief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninssäule im Gardino della Pigna des Vaticans. — U. a. m. — Einige von diesen Särgen, die schon vor der Erbauung des Camposanto in Pisa gewesen sein müssen, dienten dem Niccolò Pisano zur Grundlage für seine (kurze) Wiederbelebung des antiken Styles.

c Im **Dogenpalast zu Venedig**: Sala de' Rilievi: einer der besten und merkwürdigsten **Niobidensarcophage** (S. 506, *).

Die Sammlungen von **Gemmen** und **Münzen**, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Werthes gänzlich übergehen, weil ihre Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Theilnahme des Reisenden in einem allzu ungleichen Verhältniss zu diesem Werthe steht. Doch muss wenigstens im Allgemeinen mit Nachdruck auf die bestausgestellte Gemmensammlung hingewiesen werden: die neapolitanische

d (Museum, Zimmer der oggetti preziosi, bestentheils aus der farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Cameen (Steinen mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer

Farbenschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, und mit der höchsten Eleganz für den bedingten Stoff und Raum durchgeführt. Hie und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Massstab abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restauration des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins Kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so gross als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft [1]).

In den gewöhnlichen (concaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmuthiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihülfe eines geübten Kenners zu rathen.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dieses ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkannter Massen zum Trefflichsten, was es giebt.

[1]) In Rom ist die vaticanische Bibliothek (nordliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner schöner Cameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinsachen ist Einzelnes (z. B. ein Apollskopf, ein Reliefkopf des Serapis) von grossem Werthe, das Meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich die grosse und berühmte mediceische Gemmensammlung in den Uffizien. — In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus Aigiochos.

Als das Christenthum die antike Sculptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall gerathen; schon seit dem Ende des II. Jahrhunderts war die Reproduction der frühern Typen zur todten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Colossale, für kostbare und ausserordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion that das Übrige. Die Sculptur der constantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgend einem Götterbild der bessern Zeit ausgehalten hätten.

Vielleicht im stillen Bewusstsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidenthum so theuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Sculptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen.
a Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten in der vaticanischen Bibliothek (Ausbau gegen den Garten), wie die
b eherne Statue des heil. Petrus aus dem V. Jahrhundert (in S. Peter) gehören zu den grössten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. — Von den noch bis ins V. Jahrhundert häufig vorkommenden weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten, und selbst von den Regenten nach Constantin besitzt Italien nur noch die formlose eherne Colossalstatue des Kaisers Heraklius zu Barletta.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidenthum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plasti-

schem Gebiete keine Rede mehr. Überdiess würden sich die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — lange nicht so zu diesem Zwecke geeignet haben, wie die Heidengötter. Letztere waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen: ihre ganze Körperbildung sammt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfasste den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christenthums dagegen waren von vorn herein nicht mythologisch, sondern geschichtlich und längst ohne alles Zuthun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit welchen sich nicht eben frei schalten und walten liess: sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichthum der Charakteristik dar: endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte desshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchtheil aufgehen wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Sculptur half sich wie sie konnte und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der Gestalten, die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in Betreff des Styles, noch würdig in Betreff des Gegenstandes zu beseelen im Stande war, schuf sie Geschichten; das Relief verdrängte die Freisculptur und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das blosse Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das Viele; in ganzen Cyklen geschichtlicher Darstellungen oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste, sammt all ihren Nebengattungen, dienen ihr einstweilen bloss als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen Preis geben.

Der Styl, wie er sich unter solchen Umständen gestalten musste, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor Allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im Grossen wie im Kleinen wiederholt, sodass eine Menge von Typen, nicht bloss für einzelne Personen sondern für

ganze Geschichten entstehen. Von grosser poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, welches sich in der Parallelisirung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigenthümlicher Gestalten und namentlich in Beziehungen aus der Offenbarung Johannis ausspricht. Man muss nur immer das Ganze, wenigstens so weit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich diess Alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Überreste, dass man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Styles, wovon bei Anlass der Malerei umständlicher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das VII. Jahrhundert dauert der antike plastische Styl in mehr oder weniger deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt eine Theilung: der eine Weg führt in barbarische Verwilderung der Form, der andere in die byzantinische Regelmässigkeit. Diese schafft ein bestimmtes System von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweisen, lernt es auswendig und reproducirt es unermüdlich mit einer Sicherheit, welche fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst reicht. — Beide Wege berühren und kreuzen sich in Italien bisweilen; hie und da wirken auch frühchristliche, bessere Muster weit abwärts.

Von der antiken Kunst noch am nächsten berührt, ja als eine wahre Fortsetzung derselben erscheinen die christlichen Sarcophage.
a Die bedeutendste Sammlung derselben befindet sich im Museo cristiano
b des Vaticans; andere (z. B. der wichtige des Bassus) in der Crypta von
c S. Peter (den sog. Grotte vaticane), im Camposanto zu Pisa (S. 550, b), in sehr vielen italienischen Kirchen (meist als Altaruntersätze), haupt-
d sächlich zu Ravenna (Dom, S. Apollinare in classe, S. Vitale etc.) und ausserhalb Italiens besonders im Museum von Arles, einige wich-
e tige auch im Louvre. (Derjenige von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines der besten Exemplare des im IV. Jahrhunderts kunstüblichen Christus im Knabenalter; dasselbe gilt
f von dem ebenfalls trefflichen in S. Francesco zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna.)

Die ältern dieser Sarcophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Scenen auf demselben Raum, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermassen zu schaffen machen: auch die beständige Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem alten und Gegenbildern aus dem neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Theil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen; das Nothwendige in Betreff des Museo cristiano und der Grotten giebt Platner in der „Beschreibung Roms“.

Bei abnehmendem Kunstvermögen gab man bald auch das fortlaufende Relief Preis und theilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarcophag und bildete derselben auch seine Reliquienschreine im Grossen und im Kleinen nach.

Mehr und mehr schrumpft die Sculptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählig auf die Stoffe, mit welchen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloss die Sarcophage und die wenigen Reliefs, welche auch die Byzantiner innen und aussen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Einige in und an S. Marco in Venedig.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Sculpirte ehemalige Altar- a
schranken mit den Geschichten Simsons und Christi, aus dem XI. oder XII. Jahrhundert, in S. Restituta am Dom zu Neapel, hinten links.) Im Bewusstsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarcophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhalts (S. 549, g bis l). (Ein altchristl. Sarcophag als Träger b
der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa X. Jahrhundert; die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, XII. Jahrhundert.)

Vom übrigen Vorrath plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen.

Die kostbarern Altäre erhielten bis ins XII. Jahrhundert einen Überzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, womöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die einzige vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem Künstler Volf-
a vinus, aus der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts, umgiebt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, welcher ausserdem durch die gleichzeitigen, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinsculpturen seines Giebels merkwürdig ist. Als Bild des Kunstvermögens der carolingischen Epoche ergiebt sich daraus eine sonderbare Mischung von classischen Reminiscenzen, eigenthümlichem Ungeschick und byzantinischer Zier-
b lichkeit. — Der Altarvorsatz (pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk des X. Jahrhunderts aus Constantinopel, enthält bloss äusserst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel dagegen, eine gute venezianische Arbeit des XIV. Jahrhunderts, zeigt in den Hochreliefffiguren der Apostel den ent-
c wickelten germanischen Styl. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein mit vielen Historien (XII. Jahrhundert) in der Sacristei des Domes von Salerno. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stucco, Vergoldung und Malerei das Relief und Email aus edlerm Stoffe. Ein Al-
d tarvorsatz dieser Art, datirt 1215, in der Acad. zu Siena, erster Raum. — Über das Bauliche der Altäre vgl. S. 79, 97 u. f.

Kleine Hausaltärchen, meist mit schliessbaren Seitenflügeln
e (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein verfertigt. Das Museo cristiano des Vaticans enthält unter mehrern Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten ein sehr ausgezeichnetes byzantinisches Triptychon von der delicatesten Behandlung. Die Anwendung des Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche Throne erhielten bisweilen eine ganze oder theilweise Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf welchen Figuren und ganze
f Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des heil. Maximian in der Sacristei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von verschiedenen Händen (wie es scheint) des IV. bis VI. Jahrhunderts; das Beste die Einzelgestalten an der Vorderwand unten. Auch der
g Thron des heil. Petrus, welcher in Bernini's colossale Erzdecoration

über dem hintern Altar von S. Peter in Rom eingeschlossen ist, dürfte nach den Abbildungen zu urtheilen mit Elfenbeinarbeiten aus verschiedenen Zeiten geschmückt sein. (Unter andern die Thaten des Hercules und die himmlichen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinsesseln vorlieb; auch von dem steinernen Wagen in der Sala a della Biga (Vatican) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen Ornamenten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müssen.

Von kleinerm kirchlichen Prachtgeräth sind die sog. Diptychen vorzüglich bemerkenswerth: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichniss der Katechumenen oder dem der Geistlichen zum Einband dienend. Einige sind für die Kirchen eigens gefertigt und demgemäss sculpirt, andere sind hergeschenkte sog. Consulardiptychen, welche den Consul oder den Kaiser darstellen, indem er das Signal zum Beginn der öffentlichen Spiele giebt. (Mehrere im Domschatz von Monza: das schöne mit Cicero b und einer Muse etwa aus dem IV. Jahrhundert; das eines Kaisers, angeblich Hadrian, mit einer weiblichen Figur nicht viel später; das zweier geputzter Consuln, die nachträglich zu Heiligen gemacht worden, etwa aus dem VI. Jahrhundert. — Ein Diptychon des letzten Con- c suls Anicetus in den Uffizien zu Florenz, II. Zimmer der Bronzen, 11. Schrank.)

Den Diptychen schliessen sich die übrigen elfenbeinernen Bücherdeckel an, bei welchen man sich die Bücher als liegend, nicht als in Reihen stehend denken muss. (Der untere Deckel wenig oder gar nicht verziert.) Ein schöner und früher im Museo cristiano; andere d hauptsächlich in Bibliotheken. Häufiger kommen Bücherdeckel mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzierrathen vor.

Von Reliquienkasten wüsste ich kaum einen sculpirten zu nennen, der mit den bessern nordischen Arbeiten dieser Art wetteifern könnte. Das Email überwiegt vollständig zumal in den noch jetzt sehr zahlreich vorkommenden kleinen Reliquienkästchen. — Ein Elfenbeinkästchen mit den Halbfiguren der Apostel in zierlichstem byzantini- e schem Flachrelief des X. bis XII. Jahrhunderts findet man in dem genannten Raume der Uffizien, 14. Schrank. — Ebenda eine runde

Hostienbüchse mit der Reliefdarstellung der Anbetung der Könige,
a vielleicht aus dem VI. Jahrhundert. — Mehrere Reliquiarien verschiedener Zeiten im Tesoro von S. Marco.

Kreuze, Diademe u. dgl. sind im ersten Jahrtausend sehr barbarisch und auf die blosse Kostbarkeit hin gebildet worden. (Bei-
b spiele im Domschatz von Monza: die eiserne Krone, VII. Jahrhundert (?), macht kaum eine Ausnahme.)

Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten von Monza [1]) und von S. Marco in Venedig wohl die sehenswerthesten.
c In den Domschätzen von Mailand und Neapel überwiegt auf eine traurige Weise der schlechteste Silberguss aus den beiden letzten Jahrhunderten, welcher kaum einen andern Zweck verräth, als das vorhandene Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst
d wenig transportabel zu machen. Der Schatz von S. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige gute Renaissanceleuchter, welche man dem Michelangelo und dem Benv. Cellini zuschreibt). — Einzelne kirchliche Antiquaglien der verschiedensten Style und Gattungen findet man gesammelt in Flo-
e renz (Uffizien, II. Zimmer der Bronzen, 14. Schrank und Eckschrank links, wo sich u. a. die berühmte Pax des Maso Finiguerra befindet);
f in Neapel (Museum, Abtheilung der Terracotten, II. Saal), in Mailand
g (Sammlungen der Ambrosiana), in Brescia (Museo patrio) und anderwärts.

Der plastische Erzguss ist im frühern Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit, wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im Grossen, nämlich diejenige für Kirchen-

---

a [1]) Die eiserne Krone wird nicht in der Schatzkammer, sondern auf dem Altar
aa einer Capelle rechts vom Chor aufbewahrt. — Im Schatz u. a. der Kamm und der Fächer der Königin Theodelinde; das ihr von Gregor d. Gr. geschenkte Kreuz; ein anderes Kreuz mit den an Kettchen daran hängenden Goldkugeln; ein goldenes Pultblatt (?) von ihr gestiftet, mit aufgenieteten Gemmen; ihre Krone, d. h. ein Goldreif mit runden emaillirten Knöpfchen und Edelsteinen etc.; endlich das Kreuz von Italien, bedeckt mit Edelsteinen und Email, gestiftet von Berengar I (IX. Jahrhundert). Das Meiste ziemlich roh und primitiv, das Kreuz von Italien wie nach dem blossen Augenmass verfertigt.

pforten, wurde der Sculptur grossentheils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darstellte. (Thüren von S. Marco a in Venedig, an den Domen von Amalfi, Salerno etc., ehemals auch b an S. Paul bei Rom.) Was daneben von Reliefs an gegossenen Thürflügeln vorkömmt (hintere Thür am Dom von Pisa, XII. Jahrhundert, c von Bonannus etc.; Pforten von S. Zeno in Verona) lässt diese Ein- d busse kaum bedauern [1]). — Der schöne baumförmige Bronze-Candelaber im linken Querschiff des Domes von Mailand ist sammt seinen e zahlreichen Figürchen wohl erst aus dem XIII. Jahrhundert, dem Zeitalter, da die Sculptur anderweitig wieder zu einem neuen Leben erwacht war.

Die Hauptbedingung dieses Erwachens war offenbar die Rückkehr zur Steinsculptur, und diese konnte erst im Zusammenhang mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in Toscana und der Lombardei, während des XI. und XII. Jahrhunderts, hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und Portalbaues, welcher die Sculptur erst mässig und dann im Grossen in Anspruch nahm. Auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Grossräumige und Einfache übergehend, verlangte von der Sculptur jetzt wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresco allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieselbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das V i e l e, durch ganze Systeme und Kreise von Gestalten und Historien. Es handelte sich nun darum, ob sie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Gesetze nach Kräften entwickeln würde.

---

[1]) Und doch liegt überall ein Goldkorn, wo man sucht. Der alte Bonannus hat z. B. bei der Transfiguration die drei Jünger mit der Geberde des tiefsten Sinnens, die Hand am Bart, mit geschlossenen Augen dargestellt.

Wie in der Architektur, so dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen romanischen Styl bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch bethätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Die Anfänge dieses romanischen Styles der italienischen Sculptur waren freilich äusserst roh und ungeschickt, sodass gleichzeitige deutsche Arbeiten in der Regel einen beträchtlichen Vorzug behaupten werden. Dafür haben sich die italienischen Künstler oft mit Namensunterschrift genannt und dadurch der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden an die Hand gegeben, den sie in Deutschland vermisst. Diese Namensnennung, bei der selbst materiellen Geringfügigkeit der meisten Werke doppelt auffallend, zeigt dass die Steinsculptur mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auftrat.

Das Wichtigere ist in Kürze folgendes:

a Taufbrunnen in S. Frediano zu Lucca 1151, mit unergründlichen Darstellungen von fleissiger aber noch sehr befangener Arbeit; von Robertus. Ein Werk, welches besser als jede Beschreibung zeigt, wie der romanische Styl einen gewissen ornamentalen, ja kalligraphischen Schwung in seine Gestalten, namentlich in die Gewänder bringt.

Die Oberschwellen der Portale an S. Andrea und S. Bartolom-
b meo in Pistoja, dort 1166 von Gruamons, hier 1167 von Rudolfinus; elend und gering, nur als Präcedentien der pisanischen Schule bemerkenswerth.

c Portalsculpturen an S. Salvatore zu Lucca, um 1180 von Biduinus, welcher auch diejenigen an der Kirche von Casciano unweit
d Pisa fertigte. Die eherne Pforte des Bonannus am Dom von Pisa wurde schon erwähnt; sie fällt nebst den Sculpturen der Seitenpfosten
e des Ostportals am Baptisterium in dieselbe Zeit, welche schon viel entwickelter sind.

f Schon einen Schritt weiter geht das Relief der Oberschwelle an S. Giovanni zu Lucca.

Die oberitalischen Sculpturen sind durchgängig um einen bedeutenden Grad besser und lebendiger, auch diejenigen, welche um ein halbes Jahrhundert älter sind, als die genannten toscanischen. Die Nähe des damals kunstreichern Nordens ist nicht zu verkennen.

Am Dom von M o d e n a: Aussen an der Fassade die Geschichten a
der ersten Menschen, im rechten Querschiff die Passion, von Nicolaus und Guilelmus, seit 1099. Diese Arbeiten sind nebst den Portalsculpturen bei aller Rohheit merkwürdig als frühste Denkmale wahrhaft romanischen Styles in Italien.

An der Fassade von S. Zeno in V e r o n a (seit 1139) Sculpturen b
derselben Künstler, Nicolaus und Guilelmus, schon mit höher entwickeltem Sinn für Anordnung im Raum und für Reliefbehandlung überhaupt. (Bes. die Erschaffung der Thiere.) Der belehrende Vergleich mit den Bronzeplatten der Thür, welche noch ganz barbarisch sind, zeigt, dass diese von der Thür des ältern Baues entlehnt sein müssen.

(Im Innern stehen an der Mauer des rechten Seitenschiffes die c
Statuen Christi und der zwölf Apostel, etwa vom Anfang des XIII. Jahrhunderts, sorgfältige Arbeiten. Wie gebunden die Kunst sich damals fühlte, wenn irgend ein höheres geistiges Verhältniss auszudrücken war! um die ehrfürchtige Unterordnung der Apostel zu bezeichnen, sind sie alle mit einsinkenden Knieen gebildet, am merklichsten die beiden zunächst bei Christus. Es war ein weiter Weg von da bis zu Rafaels Tapete: „pasce oves meas.“)

Die Sculpturen am Portal des D o m e s sind befangener als die an d
S. Zeno, die Löwen ganz heraldisch. Im rechten Seitenschiff befindet sich ein Weihbecken romanischen Styles, auf drei burlesken, nackten Tragfiguren (die vierte fehlt). Das XV. Jahrhundert, welches diese halbdämonischen Fratzen nicht mehr als solche verstand, glaubte sie in Gestalt von Buckligen nachahmen zu müssen. Dieser Art ist der ganz tüchtige Gobbo, welcher in S. Anastasia das Weihbecken links e
mit so aufrichtiger Anstrengung trägt. (Derjenige rechts ein geringes viel späteres Gegenstück.)

Das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte (XII. Jahrhundert) zeigt f
in seinen Reliefs den saubern und sogar schwungreichen romanischen Styl mit noch ziemlich ungeschickten Motiven verbunden. (Die einzelnen Theile von verschiedenem Werthe.)

Von den Sculpturen an der Fassade des Domes von F e r r a r a g
gehören diejenigen des Mittelportals selbst noch der Gründungszeit

(1135) und dem befangenern romanischen Styl an. (Die alten Originale der ziemlich täuschend erneuerten Tragfiguren auf Löwen findet man in einem Hofe hinter dem Chor.) Schon freier regen sich die
a Gestalten der sechs Monatsbilder an einem Anbau der Fassade rechts. Endlich sind die obern Sculpturen über dem Mittelportal ein wahrhaft bedeutendes Werk des germanischen Styles, etwa um 1300. (Die
b untere Halle der Universität enthält einige Fragmente des altchristlichen und der spätern Style.)

c Mit den Sculpturen am Baptisterium und im Dom von Parma ist man in einiger Verlegenheit, weil zweierlei Style einem und demselben Künstler, Benedetto Antelami, zugeschrieben werden. — Er nennt sich mit vollem Namen und mit dem Datum 1178 in dem Relief einer Kreuzabnahme, welches sich jetzt in der dritten Capelle rechts im Dom befindet; eine zierliche, aber noch sehr starre Arbeit, eher byzantinisch als romanisch. Dann hat ein „Benedictus" im Jahr 1196
d die Sculpturen am Südportal des Battistero gefertigt, und laut diesen wohl auch die der beiden übrigen Portale, von welchen dasjenige gegen Süden durch sein fast mithreisches Aussehen die Liebhaber der damaligen Mystik glücklich machen wird. Diese, nebst den Engeln in den Nischen des Innern und den innern Thürreliefs können alle noch wohl von der gleichen Hand sein und würden dann einen allmäligen Übergang des Antelami zur romanischen Art beweisen. — Aber die schon ungleich lebendiger gebildeten Thiere am Sockel des Gebäudes aussen und die zwölf Hochreliefs mit den Monatsbeschäftigungen in einer obern Galerie des Innern zeigen einen so viel höhern Grad künstlerischen Vermögens, dass sie einem Andern angehören müssen und dieser wäre dann der bedeutendste Bildhauer Italiens vor oder neben Nic. Pisano gewesen. Lebendig und selbst schön bewegt erinnern diese Gestalten in ihrer plastisch trefflichen Behandlung des Nackten unmittelbar an deutsche Arbeiten des beginnenden XIII. Jahrhunderts.

e Wie wenig aber eine Schwalbe einen Sommer macht, zeigen die beiden ungeschlachten Löwen vor dem Dom, deren Datum 1281 über dem Hauptportal nebst dem nicht nennenswerthen Namen des Bildhauers zu lesen ist. Sie sind wieder ganz heraldisch und leblos.

In Rom sind aus dieser Zeit erhalten: Die geschnitzten hölzernen Pforten von S. Sabina: Streben nach lebendigster Bewegung in äusserst befangenen Formen. (Pforte gegen das Kloster.) a

---

In all diesen Werken kämpft das Verlangen nach deutlicher und energischer Bezeichnung des Lebens mit einer mehr oder weniger grossen Ungeschicklichkeit; auch in der Formenbildung zeigt sich noch nicht das geringste Bedenken darüber, ob zum Ausdruck des Heiligen solche Gestalten und solche (oft skurrile) Geberden auch wirklich hinreichten. Um das Jahr 1200 stand die deutsche Kunst wie in allen Beziehungen so auch hierin hoch über der italienischen [1].

Auch die meisten Arbeiten von 1200—1250 gehen nicht weit über dieses Niveau hinaus. Als Probe ist die Kanzel in S. Bartolom- b
meo zu P i s t o j a zu nennen, von Guido da Como 1250, mit leblos zierlichen Reliefs. — Oder die meisten von den Sculpturen in der c
Vorhalle des Domes von L u c c a. — Ungleich besser (aber vielleicht erst vom Ende des Jahrhunderts, obwohl noch vollkommen romanisch): die Reliefs mit dem Stammbaum und der Jugendgeschichte Christi, an d
den Pfosten des Hauptportals am Dom von G e n u a. Das Lunettenrelief mit dem Salvator und der Marter des heil. Laurentius ist viel geringer und auch die steinerne Arca Johannes des Täufers in dessen Altar im Dom erreicht jene Thürpfosten an Schwung, Feinheit und Leben des Reliefs nicht.

In dieser Zeit trat nun ein grosser Künstler auf, N i c c o l ò P i s a n o, dessen Wirksamkeit allein schon genügte, um der Sculptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Styl ist eine verfrühte und desshalb bald wieder erloschene Renaissance; von antiken Reliefs, hauptsächlich Sarcophagen begeistert, erweckt Niccolò die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern combinirt er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschichten so zusammen, dass sie ein lebendiges Ganzes zu bilden scheinen, und ergänzt und

---

[1]) Erst im XIV. Jahrhundert geht jene Herabstimmung durch die deutsche Geisterwelt, die man in zahlreichen Ausserungen nachweisen kann, aber noch nicht in ihrem Wesen ergründet hat.

verschmelzt Alles durch einen Natursinn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Alterthums nicht und können eher geschichtliche Curiosa von erstem Werthe als hohe und eigenthümliche Schöpfungen heissen. Für die Folgezeit hatten sie die grosse Bedeutung, dass durch sie die kindischen und abgestorbenen Formen der Frühern beseitigt waren, und dass der Geist des Jahrhunderts zwar nicht in antikem Gewande wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Übergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Niccolò's frühstes bekanntes Werk ist das Relief der Kreuz-
a abnahme über der linken Thür der Vorhalle des Domes von Lucca (1233). Abgesehen von den reinen Formen, welche mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich contrastiren, offenbart sich der grosse Künstler durch eine höchst edle und geschickte Composition, welche die Momente der Anstrengung und des Seelenausdruckes vortrefflich vertheilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet.

b Nach langer Zwischenzeit (1260) folgt die weltberühmte Kanzel des Battistero zu Pisa. (Den Inhalt der Darstellungen s. in den Reisehandbüchern.) Die Einwirkung der römischen Vorbilder besonders kenntlich in einer Anzahl weiblicher Köpfe (Madonna als Juno etc.), in der Behandlung der Haare, in der Darstellung des Nackten, (wobei sich doch schon ein wesentlich neuer naturalistischer Zug einmischt, s. die Fortitudo); auch in der Darstellung der Thiere, z. B. der Pferdeköpfe bei der Anbetung der Könige, und der vier Löwen, auf welchen die Säulen ruhen. Dagegen ist die Gewandung mehr scharf und brüchig als bei den Alten. Im Ausdruck und in der Wahl der Motive zeigt sich viel Geist und Leben, aber das hohe Mass des Reliefs von Lucca fehlt gerade der Composition des Christus am Kreuz auf empfindliche Weise.

c An der berühmten Arca, dem Sarg des heil. Dominicus in dessen Kirche zu Bologna, gelten die Reliefs und die dazwischen befindlichen Statuetten des Sarcophages selbst als Werke des Niccolò. In Betreff der beiden vordern Reliefs (Belebung des Knaben und Verbrennung der Bücher) wird man diess wohl zugeben können; die

Bildung des Einzelnen ist hier so vorzüglich und so sehr von antiken Nachklängen beseelt, als an den Arbeiten in Toscana. Dagegen zeigen die Reliefs der Schmalseiten und der Rückseite eine viel geringere Arbeit: wenn sie auch unter Niccolò's Aufsicht entstanden sein mögen, von seiner Hand sind sie nicht. Die Zwischenstatuetten endlich erscheinen schon als Werke des entwickelten pisanischen Styles und könnten bei ihrer Vortrefflichkeit wohl von Giovanni herrühren.

(Im Camposanto zu Pisa wird dem Niccolò noch das unvollendete a Relief einer Geburt Christi, N. XVIII, zugeschrieben.)

Den Übergang aus der Weise des Niccolò Pisano in die seines Sohnes Giovanni macht die Kanzel im Dom von Siena, an welcher b sie in der That Beide gearbeitet haben (1266? oder eher später?). Das Antikisirende ist hier schon ein halb erlöschender Nachklang und selbst in den ruhigen allegorischen Figuren nur noch stellenweise kenntlich; der jüngere Meister des dramatischen Ausdruckes behält das Feld. Die Löwen und Löwinnen, auf welchen die Säulen hier und an den Pisaner Kanzeln ruhen, sind vielleicht die ersten, und zwar durch antike Anregung ganz lebendig gewordenen Thierbilder des Mittelalters; die architektonische Anordnung des Ganzen vorzüglich.

Andern Nachfolgern scheint die Weise Niccolò's mehr imponirt zu haben als dem eigenen Sohn desselben. So dem Verfertiger der Kanzel von S. Giovanni fuoricivitas in Pistoja (1270), an welcher c sich wieder einige direkte Nachahmungen antiker Sarcophagfiguren finden [1]). Das Werk als Ganzes ist ziemlich geistlos, zum Beweis dass man ein N. Pisano sein musste, um damals mit der Antike etwas Rechtes anzufangen.

Wo diese Zeit eigentlich hinauswollte, zeigt sich klar und vollständig in den Malereien Giotto's und seiner Schule, auf deren Besprechung (s. unten) wir hier der Kürze halb verweisen. Indess hat die Sculptur hier nicht nur, wie gewöhnlich, die zeitliche Priorität vor der Malerei voraus, sondern sie offenbart auch ganz eigenthümliche Züge, welche Erörterung verlangen.

[1]) Laut Vasari von einem Deutschen.

Es hatte sich seit der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts im Norden derjenige Styl gebildet, welchen man gegenwärtig wegen seines innern Zusammenhanges und gleichzeitigen Entstehens mit der germanischen oder gothischen Baukunst den germanischen nennt. Im Wesentlichen ist er eine Umbildung des bisherigen romanischen nach strengern architektonischen Principien; die Sculptur wird von der übermächtig gewordenen Baukunst in die Schule genommen und auf ganz bestimmte Functionen, auf gegebene Räume angewiesen. Eine germanische Statue ist so zu sagen unvollständig ohne die Nische, für welche sie gedacht ist. Sie hat mit ihrer geradlinigen Einfassung zu contrastiren durch ausgeschwungene Stellung; sie hat mit der Gliederung, der Schattenwirkung derselben zu wetteifern durch kräftigen und selbst scharfen Faltenwurf, überhaupt durch bestimmte Fassung ohne weiche Zerflossenheit. Was ihr von Schönheit und Ausdruck gegeben werden kann, concentrirt sich im Angesicht. Eine vollständige und allseitige Durchbildung war hiebei zwecklos, sogar unmöglich; doch hinderte diess nicht das Entstehen einer Anzahl Sculpturen vom höchsten relativen Werthe, wie z. B. diejenigen aus dem XIII. Jahrhundert an der Liebfrauenkirche zu Trier, am Strassburger Münster, in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg etc.

Von diesen Werken scheint nun der Sohn des Niccolò, Giovanni Pisano, den wir schon nebst dem Vater als Architekten kennen, angeregt worden zu sein, entweder durch einen Aufenthalt in Deutschland oder durch herübergekommene deutsche Künstler [1].

Allein die italienische Baukunst machte der nordischen im Ganzen gerade diejenigen Zierformen nicht nach, welche im Norden die Umbildung in den germanischen Sculpturstyl motivirt hatten; und so war auch die Aneignung des letztern selbst eine zwar kenntliche, aber doch freie. Das Vorbild hätte auch lange nicht ausgereicht: Giovanni's Hauptgattung war, wie wir sehen werden, das reiche und bewegte Relief, das gerade im Norden nur ausnahmsweise zu einer solchen Anwendung gelangte. Bald darauf ging es in der Malerei ähnlich;

[1] Deren (laut Vasari) eine Anzahl in seiner Nähe waren.

auch sie erhielt im Süden ungleich weitere Räume und freiere Aufgaben als im Norden.

Auf der Grenze des neuen Styles stehen die biblischen Reliefs, mit welchen die untern Theile der **Fassade von Orvieto** (seit a
1290) bedeckt sind. Es ist noch die Schule Niccolò's, doch schon vorwiegend unter dem Einfluss Giovanni's. Eine Anzahl ihm selbst zugeschriebener Scenen zeigen zuerst in der italienischen Kunst eine selbständige Composition im höhern Sinne mit kenntlichem Liniengefühl: diess wohl eher eine Frucht der Thätigkeit seines Vaters als der nordischen Einwirkung. Aber schon zeigt sich auch der Charakteristiker und der Darsteller des dramatischen Ausdruckes um jeden Preis, dem später auch das Heftige und Hastige zur Gewohnheit wird.

Schon etwas früher (um 1280) hatte er die untere Schale des b
grossen Brunnens in **Perugia**[1]) mit jener Masse von biblischen, allegorischen und parabolischen Reliefffiguren geschmückt. Vortrefflich lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raum geben ihnen einen höhern Werth als die noch etwas schwankende plastische Behandlung.

Nur wenige sichere Werke sind aus Giovanni's reifster Zeit vorhanden. Als Architekt in ganz Italien beschäftigt, brachte er wohl auch seine plastischen Grundsätze überall hin (was freilich eher zu vermuthen als zu beweisen ist), behielt aber gewiss wenig Musse für eigene Arbeiten.

Der Hochaltar im **Dom von Arezzo** ist in decorativer Be- c
ziehung ein merkwürdiges Denkmal der Ziellosigkeit, welche dem Italienisch-Gothischen anhing, als es die Consequenzen seiner nordischen Vorbilder verschmähte (S. 163): neben deutschen Altarwerken, welche die Kirche selbst in leichter, idealer Durchsichtigkeit nachahmen, konnte er auf keine Weise bestehen. In den Reliefs und Statuetten aber, womit das Werk bekleidet ist, erscheint Giovanni Pisano als Bildhauer auf seiner vollen Höhe. Es ist kaum möglich, diese Geschichten der Ortsheiligen und der Maria, diese Halbfiguren

---

[1]) Noch zwei Jahre vorher hatte auch der alte Niccolò an diesem Brunnen gearbeitet — was? weiss man nicht.

von Propheten und Engeln, diese Apostelgestalten für die gegebenen Räume geistvoller zu componiren.

a Keine andere Schöpfung bezeichnet aber die Sinnesweise Giovanni's deutlicher als die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (1301), ein kleines Werk, doch überquellend von geistigem Reichthum, der die formale Überladung vergessen lässt. In den Reliefs ist die Klage der Mütter von Bethlehem, die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz in ihrer Art unvergleichlich; von den Eckstatuetten geben die Sibyllen, tief erregt von den Einflüsterungen der sie begleitenden Engel, das Höhenmass des Ausdruckes, welcher dem grossen Meister zu Gebote stand. Die anatomische Schärfe des Nackten zeigt allerdings u. A., dass sein Ziel ein einseitiges war. — Immerhin möchte diese Kanzel sein reifstes Werk und z. B. derjenigen im Dom von Siena, welche ähnliche Motive unsicherer durchführt, weit vorzuziehen sein.

Es folgt das schon bei den Decorationsarbeiten erwähnte Grab-
b mal Benedicts XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia, mit der edeln liegenden Statue des Verstorbenen; auch die den Vorhang ziehenden Engel in ihrem lebendigen Schreiten sind vortrefflich; die obern Statuetten schon mehr conventionell.

c Das letzte grössere Werk (1311), die Kanzel im Dom von Pisa, wurde später auseinandergenommen; die einzigen sichtbaren Stücke findet man eingemauert theils noch an der Kanzel selbst (man beachte auch die beiden Löwen), theils auf einer der obern Galerien des Do-
d mes. (Die sechs Reliefs über den Thronen im Chor, von welchen man die beiden mittlern für Giovanni's Werk halten könnte, sind von spätern Künstlern der Schule.) Ein Übergang in das Gesuchte und Manierirte ist hier im Ganzen nicht zu verkennen; die Eckfiguren haben schon etwas gewaltsam Interessantes, worin auch die kenntliche Verwandtschaft Giovanni's mit Michelangelo liegt.

Noch in seiner Blüthezeit aber hat Giovanni in der Madonna
e zwischen zwei Engeln (Lunette der zweiten Südthür am Dom von Florenz) den Typus der Himmelskönigin so festgestellt, wie er von der ganzen Sculptur des germanischen Styles reproducirt werden konnte. Es ist eine schöne und reiche Bildung, eine Fürstin, grandios einfach gehalten, aber ohne irgend einen besondern Zug schwärmerischer Innigkeit. Sonst geht Giovanni, auch wo er ruhig bleibt, nicht auf

eigentliche Schönheit aus: im Nackten ist er Naturalist, in den Köpfen mehr lebendig und (wo der Gegenstand es gestattet) jugendlich voll, als holdselig. Immer aber sind die conventionellen byzantinischen, die rohen romanischen Formen durch seinen Vater und durch ihn entschieden beseitigt.

In Pisa selbst werden dem Giovanni noch mehrere Madonnen zugeschrieben: diejenige auf dem Vordergiebel des Domes; die thro- a
nende Madonna mit Engeln in dem Baldachin über der einen Thür b
des Camposanto (für ihn zu leblos). (Vasari führt noch andere Madonnen an.)

Einen nahen Anspruch auf seinen Namen möchten die Prophetenfiguren in den Füllungen zweier Beichtstühle zu S. Micchele in Borgo c
haben.

Wie weit die ihm beigelegten Arbeiten im Camposanto ihm d
angehören, ist schwer zu entscheiden. Am ehesten wohl die edle Statuette des Petrus (bei II.), vielleicht auch die bedeutende Gruppe (N. 47) einer Caritas, über den zusammengestellten Figuren der vier Cardinaltugenden, so viel harte Manier auch darin sein mag; sie könnte etwa für hohe, entfernte Aufstellung berechnet gewesen sein. (Die Nackte von den untern Figuren verräth die Nachbildung eines Venusmotives, in Giovanni's Formen.) Auch bei dem Heiligen mit der Wage (N. 136) über einer Basis mit den sieben freien Wissenschaften (nebst der Philosophie als Königin) wird man am ehesten an Giovanni denken dürfen. Vollends kann der barocke Hercules (N. 2) kaum von einem andern sein als von dem Sohne Niccolò Pisano's; Kopf und Seitenprofil des Ganzen sind der Antike entnommen, die magere Bildung durchaus naturalistisch.

Auch das Weihbecken mit den Statuen der vier Evangelisten im e
rechten Querschiff des Domes steht der Art Giovanni's noch sehr nahe.

In Padua findet sich noch ein bezeichnetes Werk Giovanni's: „Joh'is magistri Nicoli“: nämlich das Grabmal des Errico Scrovegno f
hinter dem Altar in Madonna dell' Arena (1321). Maria, im Gespräch mit dem ganz bekleideten Kinde auf ihrem Arm, und die beiden Engel sind nicht bloss in der Art, sondern recht sehr in der Manier des Meisters; die Statue des Verstorbenen dagegen ist als eines der frühsten Werke welche seit Untergang der römischen Kunst den Na-

men eines vollendeten Porträts verdienen, von grossem Interesse; im Eifer des neugewonnenen Kunstvermögens hat Giovanni den Kopf und die Hände so im Einzelnen charakterisirt, wie etwa Balth. Denner zu thun pflegt.

Von seinen mit Namen genannten Schülern und Nachfolgern wird das Sichere unten aufgezählt. Seine Schule als Ganzes aber giebt sich in den zahlreichen Sculpturen des XIV. Jahrhunderts in und ausser-
a halb Pisa kund. In Florenz gehören z. B. die Statuetten mehrerer Gräber zu S. Croce wahrscheinlich hieher; die grosse plastische Werkstatt war eben damals überhaupt Pisa und nicht Florenz, sodass auch die geborenen Florentiner dort Lehre und Anregung empfangen mochten.

In Pisa haben, wie es scheint, verschiedene Schüler noch bei Giovanni's Lebzeiten die vielen Statuetten an der Aussenseite der
b von ihm erbauten S. Maria della Spina verfertigt, die denn auch von sehr verschiedener Güte sind. Ganz trefflich und rein einige der zwölf gegen den Christus in der Mitte gewendeten Apostel, auch einiges am vordern Giebel.

Noch unter Giovanni's Einfluss möchte auch die liegende Grab-
c statue Heinrichs VII im Camposanto mit dem edel gewendeten Haupt und dem ganz vorzüglich drapirten Kaisermantel gearbeitet sein; die Apostel am Sarcophag zeigen unmittelbar den Styl seiner Schule. (Die sitzende Statue desselben Kaisers am andern Ende des Gebäudes ist nebst ihren Begleitern ein rohes Werk dieser Zeit.)

Die spätere Zeit der Schule giebt sich u. a. durch ein zierliches Raffinement der Gewandung kund, wie diess z. B. an der schönen
d (verstümmelten) Madonna im Camposanto N. 179 zu bemerken ist, auch an der Gruppe eines Apostels mit zwei Propheten N. 69 u. s. w.

Alles in Allem gerechnet, ist Giovanni der einflussreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben oder einen andern und befangenern. — Giotto verdankt ihm gewiss mehr als seinem Lehrer Cimabue.

Von den Mitgenossen Giovanni's, die wir uns hauptsächlich beim Dom von Orvieto um ihn versammelt denken dürfen, ist der als Baumeister berühmte Florentiner Arnolfo del Cambio mit grösserer Befangenheit auf den germanischen Sculpturstyl eingegangen. Am Brunnen von Perugia beweisen es die Statuetten der mittlern Schale; a sie stehen als fühlten sie Nischen um und über sich. Auch die Figuren an den Tabernakeln von S. Paul und S. Cecilia in Rom haben b bei würdiger Gemessenheit doch etwas Unfreies, das von Giovanni's Art weit abweicht.

Agostino und Angelo von Siena, die Erbauer der hintern Fronte des dortigen Domes (S. 135) haben ausser ihrer Mitarbeit in Orvieto nur ein Hauptwerk hinterlassen, von nur zweifelhaftem Werthe. Die Sculptur ist schon seit der Trajanssäule immer in Verlegenheit gewesen, wenn sie eine Übermasse von Thatsachen an einem und demselben Denkmal verewigen sollte. So haben sich auch die Beiden wenig zu helfen gewusst, als sie 1330 das Mausoleum des politisch und kriegerisch berühmten Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo c (Seitenschiff links) arbeiteten. Die übliche Form — eine Nische mit Sarcophag und Giebel — behielten sie vergrössert bei und erzählten dem Beschauer in vier Reihen von je vier Reliefs übereinander die Thaten des Helden. Da Vasari's Aussage sich streng genommen nur auf die Anordnung des Grabes im Ganzen bezieht, so möchte es wohl zweifelhaft bleiben, dass Giotto zu diesen ziemlich ungeschickten Compositionen die einzelnen Zeichnungen geliefert habe. Viel besser sind die zwischen den Reliefs angebrachten Statuetten.

Auch die letzten Cosmaten wurden sowohl decorativ als plastisch vom Styl und vielleicht vom persönlichen Einfluss Giovanni's berührt und die oben erwähnten Prälatengräber in der Minerva und in d S. Maria maggiore zu Rom (S. 166, b und c) möchten leicht zum Lie- e benswürdigsten der ganzen Richtung gehören. Die stille Weihe, welche über diesen nur aus wenigen aber schön geordneten Elementen bestehenden Denkmälern ruht, hat der ungleich vielseitigere Meister mit seinem Reichthum nie erreicht. — (Die Statue Carls von Anjou, ehe- f mals im untern Saal des Senatorenpalastes auf dem Capitol, wo sie indess 1853 nicht mehr zu finden war, ist ein im Ganzen sehr ungenügendes, aber als Porträt wichtiges Werk, von unbekannter Hand.)

Von Giotto selbst, und zwar aus den letzten Jahren seines Lebens (1334—36) sind die sämmtlichen Reliefs an den beiden untern Stockwerken des Campanile beim Dom von Florenz entworfen und zum Theil selbst in Marmor ausgeführt (die übrigen von Andrea Pisano und Spätern). Composition und plastischer Styl erregen hier ein geringeres Interesse als der Inhalt, welcher eine Art von Encyclopädie alles profanen und heiligen Thuns der Menschen zu geben sucht. Das Einzelne findet man u. a. in Försters Handbuch verzeichnet. Bei Anlass der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, welche dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst hervorrief (dergleichen auch der Brunnen von Perugia eine liefert). Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äussern kann und der zugleich an sich ein bedeutendes culturgeschichtliches Zeugniss ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

Bei diesem Anlass eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die christliche ist nicht volksthümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Combination und Abstraction Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon desshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Contingent abstracter allegorischer Begriffe hinzu, welche ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Alterthum kömmt Ähnliches vor, aber anspruchloser und weniger buchmässig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue Giotto und die Seinigen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt kein Zweifel, dass sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, welches die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist! —

Ihre plastischen Aufgaben waren allerdings viel einfacher als diejenigen auf dem Gebiete der Malerei. Es ist die immer von Neuem dargestellte Madonna zwischen anbetenden Engeln, meist in der Haltung, die ihr Giovanni Pisano gegeben, ohne irgend ein Streben nach

besonderm Pathos oder besonderer Verklärung, aber immer schön und bedeutend, und in der Arbeit gewissenhaft: dieser Typus bildet die feste Basis, ohne welche vielleicht die freisten, herrlichsten Madonnen des XVI. Jahrhunderts nicht so vorhanden wären wie sie sind. Sodann wurden biblische und auch legendarische Scenen im Relief behandelt, und auf diesem Gebiet einzelne Aufgaben so vollendet geistvoll gelöst, wie vielleicht seither nie wieder.

Gerade der nächste, den wir hier zu erwähnen haben, Andrea Pisano, übertrug das Darstellungsprincip Giotto's, unter dessen nächstem Einfluss er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewusstsein in die bedingtern Formen der plastischen Kunst. Von ihm ist die eherne a
Südthür am Baptisterium zu Florenz (1330 oder wenig später) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Massstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen germanischen Styles: Andrea giebt das Seinige wunderbar in Wenigem, mit dem sichersten Gefühl dessen was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichthum sich überstürzt hatte. Die Heimsuchung, die Enthauptung, die Überreichung des Hauptes (bloss zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes sind Motive von einfachster Schönheit. Die acht theologischen und moralischen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heissen, vor allem die Figur der „Hoffnung". — Die drei Propheten- b
statuen am Campanile (Südseite) sind in ihrer Art viel weniger bedeutend.

Andrea's Sohn, Nino Pisano, erscheint eigenthümlich getheilt. Im Styl der Gewandung möchte er wohl durch Adel, Gemessenheit und schöne Durchführung den Höhepunkt der pisanischen Schule bezeichnen; auch in den Stellungen seiner ruhigen Figuren hat er nichts von dem Gesuchten, was z. B. den spätern Arbeiten Giovanni's nachgeht; dafür ist seine Bildung der Köpfe und Hände schon auffallend realistisch. Auf dem Hauptaltar von S. Maria della Spina in Pisa ist c
nicht nur der Petrus mit starken Adern der Hände, mit gerunzelter Stirn, sondern auch die Madonna mit allerlei Zügen einer nicht mehr

jungen Frau dargestellt; auf der andern Seite Johannes der Täufer.
a — Die gegenüberstehende Reliefmadonna des kleinern Altars (in der Handlung des Säugens) zeigt eine etwas idealere Bildung. — In S.
b Caterina (Cap. rechts neben dem Chor) ein Engel Gabriel und eine Madonna, ersterer eine der schönsten pisanischen Statuen, auch letztere von trefflicher Arbeit aber einem nichts weniger als hohen Typus (1370). An dem dortigen Erzbischofsgrab (links neben der Thür), vom Jahr 1342, möchten doch wohl nur die untern Reliefs von Nino sein; die obern Figuren sind zu ungeschickt.

Weniger eigenthümlich als Nino ist sein Bruder **Tommaso Pi-**
c **sano**. Von ihm ist der Altar N. 33 im Camposanto und die kleine Madonna N. 172, gute fleissige Arbeiten.

Den Ausgang der pisanischen Schule in die Art des XV. Jahr-
d hunderts, etwa in der Art des Quercia, bezeichnen ein paar Reliefs in S. Sisto zu Pisa. (Sonstige pisanische Sculpturen s. S. 570.)

Die damaligen **sienesischen** Bildhauer, gleich Agostino und Agnolo mehr von Giovanni Pisano's Geist als von dem der gleichzeitigen Maler ihrer Stadt berührt, haben einige nicht unbedeutende
e Werke hinterlassen. Die Sculpturen an der Fassade des Domes, theils von dem frühern Bau entlehnt, theils modern, geben keinen Massstab.
f Im Dom von Pistoja (rechts) ist das Grabmal des Rechtsgelehrten Cino (1337) eine naive Arbeit des Sienesen Cinello; der Verstorbene
g ist als Docent nebst Zuhörern dargestellt[1]. Im Dom von Florenz sieht man gegen Ende des rechten Seitenschiff[illegible]en auf einem Ausbau schwebend ein Bischofsgrab von dem Sienesen Lino di Camaino, mit gutem Relief, sonst merkwürdig durch die für diese Höhe mit Recht sitzend, aber als sitzende Leiche gebildeten Bischofsstatue. — Von Lino ist auch das mehr decorativ wichtige Grabmal des Bischofs

[1]) Diese Art von Professorendenkmälern ist dann besonders häufig in Bologna
* wiederholt worden, wo man dergleichen sowohl vom Styl des XIV. als des
** XV. Jahrhunderts, z. B. im Klosterhof von S. Domenico, im Chorumgang von S. Giacomo etc., mehrere findet. Die bessern zeigen in den Zuhörern einen abwechselnden, bisweilen tief gemeinten Ausdruck. (Staunen, Sinnen, Federspitzen, Nachschreiben u. s. w.).

Aliotti im rechten Querschiff von S. Maria novella (die Reste seines a
Altars im rechten Querschiff des Domes von Pisa habe ich nicht finden können). — Ein ganz später Sieneser, der sich Ego Jacobus magistri Petri de senis 1422 unterzeichnet, und den man nach Vasari's (schwerlich richtiger) Annahme für Jacopo della Quercia (s. unten) hält, schuf den Altar der Sacramentscapelle in S. Frediano zu b
Lucca, Madonna zwischen vier Heiligen in gothischen Baldachinen, deren Spitzen in Halbfiguren von Propheten auslaufen, anmuthvolle germanische Figuren, deren späte Entstehung sich nur durch das übermässige Faltenwerk verräth. (Die Reliefs der Predella sind dann wieder für Quercia zu frei und zu entwickelt; sie erinnern eher an die Arbeiten eines Benedetto da Majano.)

Von Niccolò Aretino sind zwei unter den Statuen der Pa- c
triarchen am Campanile zu Florenz (Ostseite) und die Lunettengruppe an der Misericordia zu Arezzo, mittelgute Arbeiten. Bei weitem d
origineller die sitzende Statue des Marcus im Dom zu Florenz (erste e
Chorcapelle links).

Im Innern des Bigallo zu Florenz (jetziger Archivraum) ist eine f
Madonna zwischen zwei manierirten Engeln, von Alberto di Arnoldo (um 1360), ein mehr fleissiges als geistvolles Werk. (Die kleine Madonna aussen am Gebäude wird dem Nic. Pisano beigelegt, was auf sich beruhen mag. Die Füllfiguren der Architektur, Propheten und Sibyllen, sind ziemlich roh gegebene Schulmotive.)

Weit der bedeutendste der Schule in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ist hier wie für die Malerei Andrea (di Cione, genannt) Orcagna (1329—89). Die Sculpturen seines berühmten und überaus prächtigen Tabernakels in Orsanmicchele (1359) sind schon g
sachlich wichtig als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik an Einem Kunstwerk zusammenstellen liess. Im plastischen Styl ist Orcagna wie A. Pisano dem Giovanni Pisano durch Ruhe und Gemessenheit überlegen; die Figuren stehen auch in einer höhern Linienharmonie mit der Decoration; allein die Formenschönheit erscheint als eine etwas allgemeine und nicht ganz lebendige. (Das Bedeutendste einige köstliche Füllfiguren an den Pfeilern und das

Relief der Rückseite.) — Nach meinem Dafürhalten haben die Relief-
a medaillons der Loggia de' Lanzi (Tugenden[1]) und Madonna, nach 1375) einen höhern und reinern Schwung; schon die verwitterten
b Aussenstatuetten an den Fenstern von Orsanmicchele, wahrscheinlich ebenfalls von Orcagna, sind denjenigen des Tabernakels zum Theil mindestens gleich an Werthe. (Es stehen ähnliche auch innen am Stabwerk der Fenster, allein so beleuchtet, dass man kaum ihr Dasein bemerkt.)

Von einem Nachahmer Orcagna's (nicht von Andrea Pisano, wie
c man schon gemeint hat) ist der Taufstein im Baptisterium, dessen figurenreiche Reliefs, lauter Taufen darstellend, des Formates wegen sehr langgestreckte Gestalten zeigen. Dabei eine fleissige und nicht geistlose Arbeit.

Von einem späten Trecentisten, Simone da Fiesole, mag die
d thronende Madonna in Orsanmicchele (Wandnische links) wenigstens erwähnt werden, als Specimen dieser Art.

---

e Prachtarbeiten wie der silbervergoldete Altar im Dom von Pistoja (hintere Capelle rechts, gewöhnlich verdeckt) bilden in den Zeiten einer blühenden Steinsculptur nicht mehr eine die Kunst bestimmende Gattung, sondern hängen von dem Bildungsgrad der Steinsculptur ab und kommen den Werken derselben nicht einmal durchgängig gleich, weil der enge Raum und der kostbare Stoff den Künstler bindet. Eine streng chronologische Besichtigung ist indess bei einem Werke, an welchem das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch ciselirt wurde, immer sehr lehrreich. (Das Beste enthält wohl die untere Tafel rechts, von Leonardo di Ser Giovanni, 1366.) Der ehemalige decorative Zusammenhang des Ganzen, als der Altar noch frei stand,
f bleibt zweifelhaft. — Den Silberaltar im Baptisterium zu Florenz, von ähnlichem Werth, hat der Verfasser nicht gesehen.

Von einem späten Florentiner dieser Richtung, Andrea da Fiesole (der mit dem 100 Jahre jüngern Andrea Ferrucci nicht zu ver-

[1]) Nach Andern zum Theil von Jacopo di Pietro.

wechseln ist) sind einige Denkmäler in Bologna zu beachten, meist Professorengräber der oben (Seite 574, g) beschriebenen Gattung. So eines des Juristen Saliceti (1403) im Klosterhof von S. Martino maggiore; ein anderes des Bartolommeo Saliceti (1412) im Klosterhof von S. Domenico; (die Eckstatuen und oben der zweite Apostel neben der Madonna fehlen; das Relief der Zuhörer und die Putten an den Consolen unten sind gut und lebendig, die liegende Statue weniger). a b

Von ähnlichem Styl, doch schon mehr in der Art des XV. Jahrhunderts, das vortreffliche Grabmal des Juristen Antonio Bentivoglio im Chorumgang von S. Giacomo maggiore; von den Statuetten sind zumal die der vier Tugenden lebendig und ausdrucksvoll. c

Die sonstigen bolognesischen Sculpturen germanischen Styles sind meist ebenfalls von Fremden gearbeitet. Unter den Urhebern der ziemlich unbedeutenden Heiligenbrustbilder am Sockel von S. Petronio wird auch ein Deutscher, Hans Ferrabech genannt, welchem der S. Paulus angehört. Von dem Venezianer Jacopo Lanfrani ist das Denkmal des Taddeo Popoli in S. Domenico, Nebencapelle des linken Querschiffes, vom Jahr 1347, und dasjenige des Juristen Calderini, † 1348, im dortigen Klosterhof; beides befangene Arbeiten. d e f

---

Sonst geben z. B. die Sculpturen am obern Theil des Domportals zu Ferrara einen Massstab für dasjenige, was etwa um 1300 unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries; drüber im Giebel der Weltrichter mit Heiligen und musicirenden Ältesten; weiter unten zu beiden Seiten Abrahams Schooss und der Schlund der Hölle.) Bei mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Gewandmotive fast durchgängig energisch und in ihrer Weise schön, das Ganze völlig aus Einem Guss. g

---

Nächst Pisa ist wohl Venedig derjenige Punkt Italiens, wo die Sculptur des germanischen Styles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Alle venezianische Malerei des XIV. Jahrhunderts, sowohl die noch byzantinische als die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung hinter der gleichzeitigen Sculptur zurück. Die mangelnde Grossräumigkeit der

Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfniss konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung von der pisanischen Schule her ist wohl
a nicht zu läugnen. Man sieht am vordern Portal von S. Maria de' Frari eine treffliche Madonnenstatue, welche von Niccolò Pisano sein soll, der bekanntlich durch den Bau dieser Kirche zuerst den germanischen Baustyl nach Venedig brachte (S. 137, c). Aus der pisanischen Schule ist sie jedenfalls, und vielleicht existirt noch Anderes mehr von dieser Art [1]). Ausserdem aber hat der Norden, wie auf Giovanni Pisano, so auch auf die venezianischen Sculptoren eingewirkt, und zwar auf diese sehr unmittelbar. Man erkennt diesen Einfluss in der eigenthümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der grössern Strenge der Gewänder, in den ausgeschwungenen Stellungen (vgl. Seite 566), welche bei den Pisanern ebenfalls, aber in einer andern Nuance vorkommen. Das Wesentliche aber ist, dass dieser Styl an einer ganzen Anzahl von Werken mit Geist und Leben gehandhabt wurde.

Die geschichtlichen Anhaltspunkte sind nur spärlich vorhanden, oder dem Verfasser nicht genügend bekannt. — Der erste notorische Meister ist Filippo Calendario, welcher um 1350 den Dogenpalast erbaute und mit Sculpturen versah. Es sind diess grössere
b Reliefffiguren an den Ecken (Taufe Johannis, Sündenfall, Engel etc.), und ganz besonders die figurirten Capitäle der untern Ordnung. Wenn auch die geistvollsten und zierlichsten — unläugbar diejenigen zunächst bei S. Marco — erst von spätern Meistern sein sollten, so enthalten doch auch die übrigen (gegen die Riva und die ersten gegen die Piazzetta hin) eine Menge von originell gewendeten, ausdrucksvollen Figürchen (meist allegorischen Inhaltes). Die Hochreliefgruppe „Salomo's Urtheil", an der Ecke gegen S. Marco, ist als Ganzes ungeschickt, im Einzelnen aber sehr würdig und wohl nicht viel später als Calendario [2]).

---

[1]) Vasari hatte eine dunkle Kunde, dass Andrea Pisano an S. Marco gearbeitet habe.

[2]) Von dem bei Anlass von Bologna erwähnten Venezianer Lanfrani ist in Venedig nichts erhalten.

In die letzten Jahrzehnde des XIV. Jahrhunderts fällt dann die
Thätigkeit der Brüder **Jacobello** und **Pierpaolo delle Masegne** von Venedig. Von ihnen sind die vierzehn Statuen der Apo- a
stel mit Maria und S. Marcus, welche in S. Marco auf dem Geländer
stehen, das den Chor vom Querbau abschliesst; ebenso das Dogengrab
Antonio Venier im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo; ausserdem b
möchte ich ihnen das schöne Lunettenrelief über dem Eingang zum Vor- c
hof von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes dem Täufer und S. Marcus)
und in der Taufcapelle von S. M. de' Frari (sog. Cap. S. Pietro, links) d
die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf
obern Halbfiguren des dortigen Altars zuschreiben. (Die fünf untern
ganzen Figuren sind etwa 60 Jahre neuer.) Vielleicht dürfen wir auch
die ehemalige Decke der Pala d'oro im Schatz von S. Marco hieher- e
rechnen; sie enthält (in vergoldeter getriebener Arbeit) die Gestalten
der Apostel [1]. — Mit einer meist etwas gedrungenen Bildung wird man
in den genannten Werken eine ernste Anmuth, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit ersetzen.

Den **Mastro Bartolommeo**, welcher den Übergang in den Styl des XV. Jahrhunderts bezeichnet, versparen wir auf die folgende Periode. — Von der grossen Menge anonymer Arbeiten germanischen Styles, welche bis in die ersten Jahrzehnde des XV. Jahrhunderts herabreichen, sind hauptsächlich diejenigen an S. Marco hervorzuheben.

Und zwar wird es hier wohl gethan sein, den ganzen ältern plastischen Vorrath dieses wundersamen Gebäudes im Zusammenhang zu

[1] Mit diesen Arbeiten ist der grosse Marmoraltar von S. Francesco in Bologna, welcher ebenfalls dem Jacobello und Pierpaolo von Venedig zugeschrieben wird, kaum zu vereinigen. In dieser ausgezeichneten Arbeit ist statt des eigenthümlichen Schwunges der Masegne in Haltung und Gewandung eher eine Zerbröckelung in kleine Motive und eine steife Stellung zu bemerken. Von den Charakterköpfen sind einige recht schön. — Auch dem Agostino und Agnolo von Siena, welchen Vasari den Altar zuschreibt, gleicht der Styl wenig.

besprechen. Ein grosses Stück der Geschichte der Sculptur lässt sich hier mit Beispielen aus den verschiedensten Jahrhunderten belegen.

a Zunächst sollen antike Bildwerke daran vorkommen. Es ist möglich, dass unter den Kleinigkeiten, die an der Nordseite eingemauert sind, sich etwas der Art befindet; dagegen sind die beiden Reliefs mit Thaten des Hercules an der vordern Fassade wohl nichts anderes, als sehr merkwürdige Versuche eines wohl noch mittelalterlichen Bildhauers (XIV. Jahrhundert?), griechische Reliefs nachzuahmen.

b Altchristlich ist sodann der Architrav des äussersten untern Fassadenfensters links; — er bezeichnet das äusserste plastische Unvermögen vielleicht des X. Jahrhunderts, das sich nur durch Zusammensetzung alter (und schlechter) Sarcophagbruchstücke zu helfen wusste, um ein Stück biblischer Geschichte zusammenzubringen. Desselben Styles ist wohl auch die Reliefplatte in der Capelle Zeno (rechts), so wie einiges an der Nordseite der Kirche; der zum Dogengrab (Morosini) benützte Sarcophag in der Vorhalle zeigt diesen Styl gänzlich barbarisirt.

Inzwischen griff Byzanz dem plastisch verwahrlosten Venedig unter die Arme, durch übersandte oder von griechischen Bildhauern an Ort und Stelle gearbeitete Reliefs (Seite 555)[1]. Die Madonna in
c der Capelle Zeno (links) und die fast weggeküsste am ersten Pfeiler des rechten Querschiffes gelten als Arbeiten aus Constantinopel; eine Anzahl Reliefplatten mit Madonnen und einzelnen Heiligen in der Kirche (an Pfeilern und Wänden vertheilt), dann die vier Reliefs zwischen den fünf untern Hauptbogen der Fassade (Madonna, S. Demetrius, S. Georg und S. Michael) und diejenigen an den entsprechenden Stellen der Nordseite sind eher venezianisch-byzantinisch, nur dass die letztgenannten sich schon wieder mehr der abendländischen Weise zuneigen.

---

[1]) Die beiden Porphyrreliefs, jedes mit einem sich umarmenden Fürstenpaar,
a aussen bei der Porta della Carta, angeblich von Ptolemais hergebracht und als „Harmodius und Aristogiton" benannt, sind wohl nichts anderes als Denkmäler irgend einer byzantinischen Doppelregierung, „concordiæ augustorum". Ähnliche Darstellungen, aus vielleicht früherer Zeit und eben so barbarisch,
aa findet man an zwei Porphyrsäulen in der vaticanischen Bibliothek.

Neben der Thätigkeit der Byzantiner nämlich hatte sich auch der ganz verkommene altchristliche Styl wieder aufgerafft; wir haben bereits erwähnt, wie aus den Elementen des römischen Styles ein neuer romanischer entstand, und dieser scheint nun in Venedig geraume Zeit neben dem byzantinischen einhergegangen zu sein. Sein erstes Lebenszeichen sind die peinlich mit Geschichten bedeckten Säulen, welche a den Tabernakel des Hochaltares tragen; vielleicht eine Reminiscenz der Trajanssäule, nur nicht in der Spiralfolge, die z. B. S. Bernward seinen Reliefs an der Säule auf dem Domplatz zu Hildesheim glaubte geben zu müssen. (Ungefähr gleichzeitig, im XI. Jahrhundert.) Anderes dagegen ist von ausgebildetem, zum Theil sehr gutem romanischem Styl, wie denn diese merkwürdige Kirche auch im Bereich der Mosaiken neben vorherrschenden byzantinischen Compositionen auch ein ausgedehntes Denkmal romanischer Malerei — die Mosaiken in der Vorhalle — aufweist.

Diese romanischen Sculpturen finden sich an der Bogeneinfassung b der mittlern Hauptthür (Tugenden, Sibyllen, Verrichtungen der Monate) und an derjenigen des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Thür). Auch die vier vergoldeten Engel unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen Pult gehören hieher. — Einen Übergang in den germanischen Styl zeigt dann die Bogeneinfassung der Nische über der mittlern Hauptthür (sitzende und lehnende Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiemit in den Schutz des heil. Marcus befohlen werden); auch die vier Statuetten in der Capelle Zeno, dem Altar gegenüber, gehören diesem Übergangsstyl, d. h. etwa der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit und Fülle eines Bened. Antelami (Seite 562) wetteifern könnte, allein als belebte und sorgfältige Arbeiten verdienen zumal die letztgenannten Bogeneinfassungen alle Beachtung.

Für den vollendeten germanischen Styl Italiens ist sodann die Marcuskirche eines der wichtigsten Gebäude ausserhalb Toscana's. Im XIV. Jahrhundert erhielten die halbrunden obern Abschlüsse der c Kirche ihre prächtige Bekleidung mit dem schwungreichen durchbrochenen Laubwerk, den Spitzthürmchen und einer Menge von Statuen

a und Halbstatuen. Von den Figuren auf den mittlern Blumen der Abschlüsse sind diejenigen an der Vorderseite modern, mit Ausnahme der mittlern, eines sehr würdigen segnenden Christus; an der Süd- und Nordseite scheinen sie sämmtlich gut germanisch. Ebenso die Statuen in den Spitzthürmchen, welche nur etwas zu weit zurückstehen; treffliche Arbeiten, die sich dem Styl der Massegne nähern. Die aus dem Laubwerk hervorspriessenden Halbfiguren von Propheten und Sibyllen haben in ihrer Beweglichkeit eher etwas mit den Figürchen an Calendario's Capitälen gemein; — ebenso auch die Bogeneinfassung des obern Mittelfensters (Geschichten des alten Testamentes und Heilige unter Baldachinen). Endlich gehen die trefflich belebten Urnenträger unter den Spitzthürmchen als freie Stellvertreter der wasserspeienden Thiere schon beinahe über die geistigen Grenzen des germanischen Styles hinaus, und wenn irgend eine Kunde der Vermuthung zu Hülfe käme, so wären sie erst etwa in die Zeit des Mastro Bartolommeo zu setzen.

Im Innern sind die schon erwähnten Apostel der Massegne das Bedeutendste. — Ausserdem enthalten zwei Sacramentschränke rechts und links neben dem Chor (im Durchgang zur Nebencapelle) ein paar artige Figürchen von Propheten und Engeln mit Leuchtern. — Die Sta-
b tuen über den Säulenstellungen am Eingang beider Nebencapellen des Chores scheinen von einem ungeschicktern Zeitgenossen der Massegne herzurühren. — Die Capelle S. Isidoro fand Verfasser dieses neuerlich sammt dem daselbst befindlichen Alter unzugänglich. Der schöne Altar
c in der Capella de' mascoli — Madonna mit zwei andächtigen in der Arbeit höchst vollendeten Aposteln — ist wohl erst aus dem XV. Jahrhundert, etwa von einem der alten Weise treugebliebenen Zeitgenossen des Mastro Bartolommeo; die Madonna selbst kein pisanisches Werk, wofür sie gehalten wird, sondern ebenfalls venezianisch.

Ausserhalb von S. Marco gebührt der Preis dem Relief einer
d Madonna mit zwei anbetenden Engeln, in der Lünette einer Thür am linken Querschiff der Frari. Wendung und Gestalt, zumal des Kindes, sind von einer lebensvollen Schönheit, wie sie in diesem Styl selten wieder so vorkömmt.

e Eine Anzahl Grabmäler vorzüglich in S. Giovanni e Paolo vollenden das Bild dieses Styles. Wir nennen das Dogengrab Morosini

(† 1382) im Chor rechts, mit tüchtiger Bildnissfigur und befangenern Statuetten; — das Dogengrab Corner, im Chor rechts (von dem Urheber der S. 582, b genannten Statuen?); — die Grabstatue des Dogen Michele Steno im linken Seitenschiff, mit dem höhnischen Ausdruck u. a. m.

Über die Stylnuancen in den germanischen Sculpturen des alten Herzogthums Mailand fehlte mir die eigene Forschung. Es wäre ein verdienstliches Werk unter den 4000 Statuen des Domes von Mailand a
die schönen und alten (deren nicht wenige sind) aufzusuchen und zu bezeichnen. — Die berühmtesten Heiligengräber sind: das des S. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand, von Giovanni di Bal- b
duccio 1339, — und die ausserordentlich reiche Arca di S. Agostino c
im Dom von Pavia, begonnen 1362, vielleicht von demselben Bonino da Campiglione, welcher (S. 107, c) bei den Gräbern der Scaliger erwähnt wurde.

Genua ist an dieser Stelle unglaublich arm im Verhältniss zu seiner schon damaligen Bedeutung. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportal von Madonna delle Vigne habe ich nur d
ein Werk zu erwähnen: ein Bischofsgrab im Dom, zunächst beim zwei- e
ten Seitenportal rechts, in der Höhe, mit dem Datum 1336. Der auf vier Löwen ruhende Sarcophag hat ein fast pisanisch schönes Relief: der Auferstandene, welcher von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Die neapolitanische Kunstgeschichte beruft sich hauptsächlich auf zwei Namen, Masuccio den ältern im XIII. und Masuccio den Jüngern im XIV. Jahrhundert, welche auch als Architekten thätig waren. Die Handbücher theilen jedem von beiden das Seinige zu; wir haben es hier nur mit dem Schulstyl im Allgemeinen zu thun.

Wenn der Anschein nicht trügt, so hat auch hier Giovanni Pisano eingewirkt, ist aber nicht ganz durchgedrungen. So weit diese neapolitanische Sculptur von den gemeinsamen Tugenden des germanischen Styles, der Würde der Stellung, dem reinen Fluss der Draperien, dem Ernst und der Schönheit der Gesichtszüge mit bedingt ist,

mag sie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das ist eine gewisse Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung derselben Motive, eine Gedankenlosigkeit, die neben den gleichzeitigen toscanischen Sculpturen arg abstechen würde. Hievon machen weder
a die Gräber des Hauses Anjou in S. Chiara, noch die keck bemalten in
b der Capella Minutoli im Dom (hinten, rechts), noch diejenigen des
c Hauses Durazzo im Chorumgang von S. Lorenzo, noch die in S. Do-
d menico, eine Ausnahme. Es sind immer die gleichen allegorischen Tugenden und Wissenschaften, die freistehend den Sarg tragen, immer dieselben Reliefffiguren am Sarg selber, die nämlichen vorhangziehenden Engel drüber u. s. w. Die Statuen der Verstorbenen selbst erscheinen meist etwas besser. — Eine Menge solcher Gräber in allen ältern Kirchen, hie und da mit Farbenschmuck und Mosaiken. Ein
e grosses erzbischöfliches Grab vom Jahr 1405 in der letzten Capelle des rechten Seitenschiffes im Dom.

Das Beste dieses Styles sind wohl die neun allegorischen Figu-
f ren, welche je zu dreien gruppirt den Leuchter der Osterkerze in S. Domenico maggiore tragen. Hier belebt sich Antlitz und Gestalt bis zu freier Anmuth; die Behandlung ist derjenigen des Weihbeckens in S. Giovanni Fuoricivitas zu Pistoja ähnlich, welches dem Giovanni Pisano selbst zugeschrieben wird.

Aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts kömmt hinzu das grosse
g prachtvolle Grabmal des Ladislas und seiner Schwester Johanna II, von Andrea Ciccione, in S. Giovanni a Carbonara. Auch hier ist alles Einzelne viel lebendiger und bedeutender als bei den Masuccj, die Charaktere zumal in den kleinern Statuetten schärfer und energischer, so dass sich der Übergang in den eigenthümlichen realistischen Styl des XV. Jahrhunderts nicht verkennen lässt.

h Die Portalsculpturen am Dom und an S. Giovanni Maggiore sind bloss als decoratives Ganzes von Bedeutung.

i Die Grabstatue Innocenz IV, im linken Querschiff des Domes, mit ihrem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priesterantlitz ist wohl erst lange nach seinem Tode (1254), etwa zu Anfang des XV. Jahrhunderts gearbeitet.

Mit dem XV. Jahrhundert erwacht in der Sculptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei welcher umständlicher davon gehandelt werden wird), die äussere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der Realismus. Auch die Sculptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Es zeigt sich, dass das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze, wie es sich in den Werken des XIV. Jahrhunderts offenbart, doch nur eine glückliche Ahnung gewesen war; jetzt taucht es fast für hundert Jahre wieder unter, oder verdunkelt sich doch beträchtlich. Die Einfachheit alles Äusserlichen (besonders der Gewandung), welche hier für die ungestörte Wirkung der Linien so wesentlich ist, weicht einer bunten und oft verwirrenden Ausdrucksweise und einem mühsam reichen Faltenwurf; Stellung und Anordnung werden dem Ausdruck des Charakters und des Momentes in einer bisher unerhörten Weise unterthan, oft weit über die Grenzen aller Plastik hinaus. Aber Ernst und Ehrlichkeit und ein nur theilweise verirrter, aber stets von Neuem andringender Schönheitssinn hüten die Sculptur vor dem wüst Naturalistischen; ihre Charakterdarstellung versöhnt sich gegen den Schluss des Jahrhunderts hin wieder mehr und mehr mit dem Schönen; es ebnen sich die Wege für Sansovino und Michelangelo.

Das Relief aber musste dem Realismus bleibend zum Opfer fallen. Sollte es in Darstellung der Breite des Lebens mit der Malerei concurriren, so war kein anderer Ausweg: es wurde zum Gemälde in Stein oder Erz. Bei mehrern Künstlern, zumal bei den Robbia, schimmert das richtige Bewusstsein von dem, was das Relief soll,

deutlich durch; ja es fehlt durchgängig nicht an plastisch untadelhaften Einzelmotiven; im Ganzen aber ist das Relief dieser Zeit eine Nebengattung der Malerei. Die Überfüllung spätrömischer Sarcophage mochte wohl zur Entschuldigung dienen. Im Ganzen aber wird man erstaunen, in dieser Sculptur, deren decorative Einfassung lauter antikisirende Renaissance ist, fast gar keinen plastischen Einfluss des Alterthums zu entdecken. Mit Ausnahme etwa einzelner Puttenmotive ist nur hie und da eine Figur von dort entlehnt; die Behandlung aber, Zeichnung und Modellirung, ist kaum irgendwie vom Alterthum berührt.

Die neuen und die in neuer Gestalt fortdauernden frühern Gattungen der Denkmäler wurden schon bei Anlass der Decoration (Seite 227, ff.) aufgezählt.

Die zeitliche Priorität in Betreff des neuen Styles könnte zwischen dem Sienesen Jacopo della Quercia (1344 — um 1424) und dem Florentiner Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455) streitig sein [1]. Allein der letztere hat jedenfalls den ganzen Stylwechsel ebenso selbstständig durchgemacht als Jener, und zwar als Führer der mächtigsten Schule; er ist zugleich einer der grössten Bildhauer aller Zeiten.

Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist des XIV. und der des XV. Jahrh. mit einem schon darüber hinausgehenden Zug freister Schönheit, wie er im XVI. Jahrh. zur Blüthe kam. Die beiden Idealismen, Giotto und Rafael, reichen sich über den Realismus hinweg die Hand, und dabei erscheint Ghiberti durchgängig voll des höchsten Lebensgefühles, wie es selbst in Donatello nicht reichlicher vorhanden ist. — Die Belege zu seinem Entwicklungsgang liegen hauptsächlich in den gegossenen Bronzereliefs, aus welchen seine meisten Werke bestehen. Die Technik des Gusses gilt hier, beiläufig gesagt, als eine vollendete.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des germanischen Styles, und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Principes, welchem Andrea Pisano nachlebte. Ausser dem Relief mit Isaaks Opfer,

[1] Jedenfalls ist sie auch hier auf Seiten der Sculptur, nicht auf Seiten der Malerei, wenn es sich auch nur um etwa ein Jahrzehnd handelt.

welches mit derselben Darstellung von Brunellesco concurrirte und a
dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des Einzelnen beträchtlich überlegen ist (beide in den Uffizien, I. Zimmer der Bronzen), sind die Pforten der nördlichen Thür des Baptisteriums (1403 b
bis 1427) aus dieser frühern Zeit. Sie stellen in vielen Feldern die Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier grossen Kirchenlehrer (sitzend) dar. Als Reliefs, welche die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unstreitig höher als die viel berühmtern Pforten der Ostthür: sie geben das Ausserordentliche mit viel Wenigerem: nirgends ist mit der blossen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Massstab vorschrieb, Grösseres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muss sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Werth abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, dass Scenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Taufe Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend nicht mehr ihres Gleichen haben und von den untern Figuren wenigstens der tiefsinnende Johannes nicht.

Auch von den beiden von G. herrührenden Reliefs am Taufbrun- c
nen zu S. Giovanni in Siena (1417) ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Werthes; die Taufe Christi entspricht im Ganzen der eben genannten. — An dem marmornen Sacramentschrank im Chor von S. Maria d
la nuova in Florenz ist das Bronzethürchen mit dem herrlich gedachten Reliefbild des thronenden Christus ohne Zweifel ein frühes Werk von Ghiberti.

Die östlichen Thüren des Baptisteriums, die sog. „Pforten des Pa- e
radieses" (1428—42) enthalten in grössern Feldern die Geschichten des alten Testamentes. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei dasselbe erlaubt wie (etwas später) Masaccio; er befreit das Relief wie dieser die Malerei von der bloss andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentirenden Darstellungsweise und übersieht dabei, dass diese Schranke in der Malerei eine freiwillige,

im Relief eine nothwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgiebt und reflectirt jedes Ereigniss und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neu geborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reiz empor. Die befangene germanische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Realismus Platz, sondern einem neuen Idealismus. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind wenige; das Lebendig-Schönste ist G. völlig eigen. Es wäre überflüssig Einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als der Statuetten in den Nischen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

a Der eherne Reliquienschrein des heil. Zenobius (1439) unter dem hintersten Altar des Domes enthält auf der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Pforten. (Man übersehe die beiden Schmalseiten nicht,
b welche vielleicht das Vorzüglichste sind.) — Die einfache und kleinere Cassa di S. Giacinto in den Uffizien (I. Zimmer der Bronzen) zeigt bloss an der Vorderseite schön bewegte Engel. — Auch die Grab-
c platte des Lionardo Dati mit dessen grosser Flachreliefligur im Mittelschiff von S. Maria novella ist hier schliesslich als trefflichste Arbeit in dieser Gattung zu erwähnen.

Nur zwei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber
d genügen um ihn in seiner Grösse zu zeigen: beide an Orsanmicchele. Die frühere, welche dem Styl der ersten Thür entspricht, ist Johannes der Täufer (1414), ein Werk voll ungesuchter innerer Gewalt und ergreifendem Charakter der Züge, in herben Formen. (Sehr bezeichnend für Ghiberti's ideale Sinnesart ist die Bedeckung des bloss angedeuteten Thierfelles mit einem Gewande.) Die jüngere ist S. Stephanus, eine der zugleich reinsten und freisten Hervorbringungen der ganzen christlichen Sculptur, streng in Behandlung und Linien und doch von einer ganz unbefangenen Schönheit. Es giebt spätere Werke von viel bedeutenderm Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht. (Der Matthäus, früher

ebenfalls dem Ghiberti zugeschrieben, gilt jetzt als Werk des Baumeisters Michelozzo; eine schöne, einfach resolute Arbeit, mit würdigen Zügen, aber von rechts gesehen ungenügend und in der Draperie zu allgemein. — Die drei christlichen Tugenden, unten an dem Denkmal Johanns XXIII im Baptisterium, sind wohl sämmtlich von Michelozzo; vorzüglich edel belebt die „Hoffnung“. In der innern Sacristei daselbst befindet sich die silberne Johannesstatue desselben Künstlers. Über der Thür der gegenüber vom Baptisterium liegenden Canonica ist der naive kleine Johannes von ihm. Als Bildhauer war er Gehülfe Donatello's.)

Ghiberti's Richtung behielt den unmittelbaren Sieg nicht; wir werden sehen, wie der entschiedene Naturalismus Donatello's die Meisten mit sich fortriss. Was aber später von Schönheit und echtem Schwung der Form und des Gedankens zum Vorschein gekommen ist, das deutet auf Ghiberti zurück und hat seinen Anhalt an den Robbia.

Denn neben ihm, den Erzgiesser, war ein Bildner in Thon aufgetreten, wie die Welt keinen grössern gekannt hat, Luca della Robbia (1399— nach 1480), welcher nebst seinem Neffen Andrea (1435—1528), dessen Söhnen Giovanni und Girolamo und mehrern Verwandten und Mitgenossen eine Schule von mehr als einem Jahrhundert und doch von einem durchaus gemeinsamen Charakter bildet. Bis in die 1530er Jahre hinein wechselt der Styl derselben nur in leisen Übergängen; sie macht wenige Concessionen an den inzwischen so oft und stark geänderten Geschmack; von selbst ist sie dem Schönsten jedes Jahrzehnds seelenverwandt; sie erlischt auf der gleichmässigen Höhe ihres Könnens durch Mangel an Bestellungen, indem sie mit dem emporgekommenen sog. grossartigen Styl weder Verhältniss noch Bündniss schliessen kann. Hier liegt eine erbliche Gesinnung zu Grunde, die wie ein Schutzgeist unsichtbar über der Werkstatt gewaltet haben muss.

Das erste grosse Werk Luca's gehört nicht dem Thon, sondern der Marmorsculptur an; es ist der berühmte Fries, welcher ehemals die eine Orgelbalustrade im Dom schmückte und jetzt in zehn Stücken in den Uffizien (Gang der toscan. Sculpt.) aufgestellt ist:

singende, musicirende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das XV. Jahrhundert anmuthreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Geberde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig [1]).

a Im **Erzguss** lieferte Luca die Thüren der Sacristei im Dom. Bei grosser Schönheit des Einzelnen sind sie doch kein ganz harmonisches Werk; die Anordnung im Raum, die Wiederholung ähnlicher Motive (je ein sitzender Heiliger mit zwei Engeln etc.), der kleine Massstab, wodurch der Ausdruck mehr in die Geberde als in die Züge zu liegen kam — diess Alles stimmte nicht ganz zu Luca's Weise, und auch in dem Grad der Reliefbehandlung fehlt Ghiberti's untrügliche Sicherheit. (Ein Theil der Felder von Maso di Bartolommeo.)

Bei weitem die zahlreichsten Werke der Schule sind die Sculpturen von **gebranntem und glasirtem Thon**, deren Florenz und die Umgegend (nach starker Ausfuhr) noch immer unzählige besitzt; meist Reliefs, doch auch ganze Statuen. Die Glasur, vorherrschend weiss, bei den Reliefs mit hellschmalteblauem Grunde, ist von einer merkwürdigen, wie man sagt, sehr schwer zu erreichenden Zartheit, die auch der leisesten Modellirung beinahe vollkommen folgt. Anfangs wohl aus technischem Unvermögen, in der Folge gewiss aus stylistischen Grundsätzen, hielten sich die Robbia durchschnittlich ausser dem Weiss an vier Farben: gelb, grün, blau, violett [2]); erst in der spätern Zeit der Schule gaben sie dem allgemeinen Drang der Zeit nach und führten die Colorirung bisweilen nach dem Leben durch. Allein auch hier noch hielten sie eine sehr bestimmte Grenze fest; alle bloss decorativen Figuren und Zuthaten blieben auf das bisherige Farbensystem beschränkt und auch in den Hauptfiguren will die Färbung,

[1]) Noch eine Marmorarbeit Luca's wären drei von den Statuen an der Domseite des Campanile (zwei Propheten und zwei Sibyllen; die vierte soll von
* Nanni di Bartolo sein. Ihre Aufstellung macht jede genauere Prüfung un-
** möglich. — Die beiden halbfertigen Reliefs mit der Geschichte des Petrus befinden sich bei dem Orgelfries in den Uffizien.

[2]) Das schon früh vorkommende Braun scheint wie nur aufgemalt.

selbst des Nackten, noch keine Illusion hervorbringen, wie z. B. Wachsbilder; die lebhaften Farben und reichen Details, welche den plastischen Eindruck aufhöben, werden sorgfältig vermieden, sodass der Sculptur und ihren hohen Gesetzen das vollste Vorrecht bleibt [1]).

Es sind allerdings keine höchsten Aufgaben und Ziele, welche diese Schule verfolgt hat; sie konnte auch nicht die Hauptstätte des Fortschritts im Grossen sein. Allein was sie gab, so bedingt es sein mochte — es war in seiner Art vollendet. Sie lehrt uns die Seele des XV. Jahrh. von der schönsten Seite kennen; der Naturalismus liegt wohl auch hier zu Grunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Styl nahe bringt und deren lange und gleichmässige Fortdauer gradezu ein psychologisches Räthsel ist. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. — Und, was man ja nicht übersehen möge, jedes Werk ist ein neu geschaffenes Originalwerk, keines ein blosser Abguss. Hundertmal wurden die gleichen Seelenkräfte in gleicher Weise angestrengt ohne dabei zu erlahmen. — Bei der folgenden Aufzählung ist es uns unmöglich zu scheiden, was Luca und was den Nachfolgern angehört; schon die vorhandenen Angaben reichen dazu bei Weitem nicht aus. Wir geben nur das Wichtigste.

Fürs Erste hat diese Schule das Verhältniss ihrer Gattung zur Bauweise der Renaissance mit Freuden anerkannt und im Einklang mit den grössten Baumeistern ganze grosse Gebäude verziert. — Von Andrea d. R. sind jene unvergleichlichen Medaillons
mit Wickelkindern an den Innocenti bei der Annunziata. Man muss a
sie alle, wonöthig mit dem Glas, geprüft haben, um von diesem unerschöpflichem Schatz der heitersten Anmuth einen Begriff zu erlangen.
— Ebenso sind von Andrea die Medaillons mit Heiligenfiguren an der b
Halle auf Piazza S. Maria novella; die Thürlunette am Ende der Halle selbst (Zusammenkunft von S. Dominicus und S. Franz) ist vom Herr-

[1]) Wie roh die Technik noch bei den nächsten Vorgängern in dieser Gattung
gewesen war, zeigt z. B. die Krönung Maria in der Portallunette von S. Ma- c
ria nuova, ein Werk des Dello um 1400; statt der Glasur kalte Vergoldung.

lichsten der ganzen Schule. — Aus mehrern Klostergängen, u. a. aus
der Certosa sind ganze grosse Reihenfolgen von Heiligenköpfen in
a Medaillons nach der Academie gebracht und in deren Hof eingemauert
worden; sie sind von sehr verschiedener Güte, die bessern darunter
aber sehr würdig und zum Theil von himmlischer wie weltlicher Ju-
b gendschönheit. — (Zwei einzelne Köpfe, ein lachendes Weib und ein
Bacchus, im Hof von Pal. Magnani.) An Orsanmicchele hat Luca
c zwei von den Medaillons mit holdseligen Reliefs ausgefüllt (sitzende
Madonna und zwei Wappenengel). — In andern, hauptsächlich klei-
nern Bauten übernahm die Schule wenigstens die Cassettirung ein-
d zelner Wölbungen, kleiner Kuppeln (Cap. Pazzi bei S. Croce, wo
e auch Figürliches; Vorhalle des Domes von Pistoja etc.); auch die
f Verzierung des Frieses und der Pendentifs (Madonna delle Carceri in
Prato etc.); kleine Gewölbe wurden wohl ganz ihren Sculpturen ge-
g widmet (die vier Tugenden und der heil. Geist, Cap. des Cardinals
von Portugal in der Kirche S. Miniato etc.). — Ein höchst eigenthüm-
liches Denkmal der ganzen Schule gewährt endlich der grosse Fries
h des Hospitals del Ceppo zu Pistoja (seit 1525); die Werke der Barm-
herzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, in zum Theil vortrefflicher
dramatischer Erzählung durch figurenreiche Scenen. Hier vorzüglich kann man die Mässigung in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Consequenz der Färbung war ferner das Verzichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspectivischen Hintergrund, der ohne grosse Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen[1]. Überhaupt ist diese in ihrer Art einzige Arbeit fast ebenso wichtig durch das was die Künstler mit weisem Bedacht wegliessen als durch das was sie gaben. Das italienische Relief ist rein von sich aus hier dem griechischen näher gekommen als irgendwo mit Hülfe römischer Vorbilder[2]. (Das äusserste Relief rechts im Styl beträchtlich moderner.)

---

[1]) Vielleicht hat einst auch im altgriechischen Relief die Farbigkeit einen grossen und zwingenden Einfluss auf die Vereinfachung des Styles geübt. — Das Verhältniss der Robbia zur Decoration ihrer Zeit s. S. 237.

[2]) Man vergleiche z. B. die antikisirenden Thonreliefs eines oder mehrerer un-
i bekannten Meister (etwa 1530) im Hof des Pal. Gherardesca (Borgo a Pinti)
in Florenz. Sie sind schon an Liebe und Fleiss der Behandlung nicht mit

Sehr zahlreich sind sodann die Lunetten über Kirchen- und Klosterportalen, welche bisweilen den besten Schmuck des Gebäudes ausmachen. Von ganz kleinem Massstab bis zur Lebensgrösse fortschreitend, geben sie wohl das Bedeutendste von Einzelbildung, dessen die Schule fähig war. Es sind die halben oder ganzen Figuren der Madonna mit zwei oder mehrern Seitenheiligen, oder mit zwei anbetenden Engeln, auch einzelne Ortsheilige mit Engeln u. A. m. — eine sich immer wiederholende und in diesen Formen nie ermüdende Gattung. Die Madonna ist bisweilen von einer Hoheit, die Heiligen von einem tiefsinnigen Ernst, die Engel von einer reizenden Holdseligkeit, welche die meisten übrigen Sculpturen der Zeit in Vergessenheit bringen können. Im Detail ist die Gewandung durchgängig das Geringere: die Bildung des Nackten dagegen, zumal der Hände, oft sehr vorzüglich, freilich durch eine Haltung und Bewegung beseelt, welche viel nachlässigere Arbeiten unvergänglich machen würde. — Ausser Stande, sie dem Styl nach zu ordnen, nennen wir nur die wichtigern Lunetten:

Ognissanti in Florenz: Krönung Mariä. a

S. Lucia de' Magnoli: die Heilige mit zwei Engeln. b

Badia, Cap. in der Kirche links vom Eingang: eine ehemal. Thürlunette, Mad. mit zwei Heiligen, aus den allerletzten Zeiten der Schule (von einem gew. Baglioni?) und so schön als das Frühere. c

Certosa, dritter Hof: S. Lorenz mit zwei Engeln. d

Innocenti, Eingang vom Hof in die Kirche: Verkündigung, mit einem Halbkreis von Cherubim, eines der edelsten Hauptwerke. e

Kirche Montalvo a Ripoli, Via della Scala: Mad. mit zwei Heiligen, ebenfalls von höchstem Werthe. (Im stets verschlossenen Innern sollen noch zwei gute farbige Robbia sein.) f

Dom: die Lunetten beider Sacristeithüren von Luca selbst, die Himmelfahrt (1446) und die (viel bessere) Auferstehung; beide zeigen ihn von der schwächern, nämlich von der dramatischen Seite. g

S. Pierino (beim Mercato vecchio): Mad. mit zwei Engeln, sehr früh und von reiner Schönheit. h

---

den Robbia zu vergleichen, vielmehr als gleichgültig decorirender Fries rings um den Hof gelegt, der übrigens sammt Umgang immer ein sehenswerthes Prachtstück bleibt.

a Vorhalle der Academie: eine Auferstehung, trefflicher als diejenige im Dom; Mariä Himmelfahrt (Luca).

b Dom von Prato: Madonna mit zwei Heiligen, einfach und von schönstem Ausdruck.

c Dom von Pistoja: Madonna mit Engeln.

d (S. Frediano zu Lucca: Lunette beim Taufbrunnen, mit einer Verkündigung, Cherubsköpfen und Putten; ein räthselhaftes Werk, mit der vollen Technik der Robbia, aber ohne Seele und Schönheit, als hätten sie die Arbeit eines Andern ausführen müssen.)

Auch ganze Altäre lieferte die Schule; entweder grosse Altarreliefs mit irgend einem heiligen Vorgang, oder reichgeschmückte Umgebungen der Nische für das Sacrament; der Kürze wegen rechnen wir die figurirten Nischen hinzu, welche als sog. Tabernakel an Strassen, auch wohl in Klosterhöfen angebracht sind.

e Das Wichtigste möchten die drei Altäre in der Madonnencapelle des Domes von Arezzo, und zwar unter diesen der Altar der Dreieinigkeit geben; die Engel um den Gekreuzigten sind von überirdischer Anmuth. (Von Andrea.)

f In Florenz: S. Croce, Cap. de' Medici am Ende des Ganges vor der Sacristei: ausser mehrern kleinern Arbeiten der Altar, Mad. zwischen mehrern Heiligen, die Stellungen befangen, der Ausdruck schön und treuherzig.

g In der Kirche, vorletzte Cap. des Querschiffes links: Mad. mit Magdalena, Johannes und Engeln, als späte Arbeit wie die meisten folgenden farbenreich; noch sehr schön.

h An einem Hause Borgo S. Jacopo N. 1785: ein ehemal. Altarrelief der Verkündigung, ebenfalls spät.

i In der Kirche S. Girolamo, Via delle poverine, soll sich ein vorzüglicher Altar befinden.

k Misericordia (Domplatz): ein mittelguter Altar.

l S. Onofrio: links ein Altar mit Christus als Gärtner.

m Hinter dem Kloster rechts, auf der Strasse: ein grosser, durch schmutzige Glasfenster kaum noch zu erkennender Prachttabernakel vom J. 1522, beides farbenreiche Werke.

In Florenz selbst wird der Vorzug vor diesen allen dem Taber-
n nakel im linken Seitenschiff von SS. Apostoli gebühren, welcher eine

ganze Hierarchie von verschiedenartig beschäftigten Engeln und Putten, über die Massen liebliche Gestalten enthält. (Luca.) — Und ebenso trefflich in seiner Art: der Sacristeibrunnen von S. Maria novella, mit a
den guirlandentragenden Putten und einer in die Lunette gemalten Landschaft: ein Prachtwerk, haarscharf innerhalb der Bedingungen des Stoffes gehalten.

Neben diesen grössern Arbeiten existiren noch eine Menge von kleinern Reliefs für die Andacht; man benützte den unzerstörbaren Stoff statt der Malerei besonders gerne, wenn an Häusern, an Strassenecken oder sonst im Freien eine Madonna mit Kind, oder das Kind anbetend, oder eine heilige Familie angebracht werden sollten. Dieses Ursprunges sind wohl die meisten der jetzt im Hof der Academie b
eingemauerten Reliefs. Man glaubt, das Mögliche an vielartiger und dabei stets frischer Auffassung dieses so eng begrenzten Gegenstandes hier erschöpft zu sehen und besinnt sich, wie Andere auf einen solchen Reichthum hin noch neu sein konnten.

Die ganzen Statuen waren für die späteren Robbia zwar technisch keine Sache der Unmöglichkeit, allein doch nichts Leichtes und von Seiten des Styles keine starke Seite, da der Entwicklung der Körperformen im Grossen die Entschiedenheit fehlte. Die Robbia beschränkten sich auch gerne auf Halbfiguren, deren man in Florenz noch eine ziemliche Anzahl vorfindet. (Ganze fast lebensgrosse Statuen u. a. in der Sacramentscapelle von S. Croce; eine sitzende Madonna in einem c
Nebenraum von S. Domenico, Via della Pergola.) Ihren schönen d
ganzen Sinn offenbaren solche Statuen nur, wenn sie noch in ihrer echten alten Nische mit farbigen, von Putten getragenen Fruchtkränzen stehen; so der S. Petrus martyr im Gang vor der Sacristei von e
S. Croce; der heil. Romulus (1521) über dem Portal im Dom zu f
Fiesole u. s. w. Hier erst hat man das Heilige im Gewande der Lebensfreude, welches ja der durchgehende Gedanke der ganzen Schule ist.

Wir knüpfen wieder da an, von wo die Robbia ausgegangen. Zwischen Ghiberti und Donatello steht der Baumeister Filippo Brunellesco, der Erwecker der Renaissance (1375—1444). In dem

a Abrahamsrelief (Uffizien, erstes Zimmer d. Br.), welches er in Concurrenz mit dem erstern schuf, ist die nackte Figur des Isaak durch ihren strengen Naturalismus ein bedeutendes und frühes Denkmal dieser Richtung. Viel gemässigter und edler spricht sich dieselbe in
b B.'s berühmtem Crucifix aus (S. Maria novella, nächste Cap. links vom Chor); es ist eine zwar scharfe aber schöne Bildung, auch in dem geistvollen Haupte. — Doch schon hatte der gewaltige Genosse B.'s die Sculptur zu beherrschen angefangen.

Es kömmt in der Kunstgeschichte häufig vor, dass eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch welche sie das Frühere am Unerbittlichsten verneint, in einem Künstler concentrirt. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende, ist aber selten bei einem Stylumschwung mit derjenigen Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formengeist des XV. Jahrh. vertreten ist in Donatello (1382 od. 87 — 1466).

Seine frühste grössere Arbeit, das grosse Relief der Verkündigung
c in S. Croce (nach dem fünften Altar rechts) zeigt noch eine flüchtige Annäherung gegen die Antike hin; aber schon in den Engelkindern auf dem Gesimse meldet sich die spätere Sinnesweise: sie halten sich an einander, um nicht schwindlich zu werden — ein Zug wie er bei keinem Frühern vorgekommen. Auch später noch klingt das Studium antiker Sarcophage u. a. Sculpturen aus seinen Arbeiten heraus; solche Stellen stechen aber befremdlich ab neben dem Übrigen.

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar und Vieles schien ihm darstellungswürdig bloss weil es eben ist, weil es Charakter hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, bisweilen aber auch wo es der Gegenstand zuliess in seiner grossartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitssinn fehlte ihm nicht, aber er musste sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Man musste damals die Stylgesetze neu errathen, und diess geschah überhaupt nur partiell und zaghaft; wer sich aber einer solchen Einseitigkeit überliess, dem musste Manches verborgen bleiben,

was andere vielleicht ungleich weniger begabte Zeitgenossen glücklich zu Tage förderten. Als Gegengewicht legt Donatello beständig seine Charakteristik in die Wagschale. Selbst die einfach normale Körperbildung muss daneben unaufhörlich zurücktreten, während er die Einzelheiten der menschlichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

Nur er war im Stande, die heil. Magdalena so darzustellen, a
wie sie im Baptisterium von Florenz dasteht; an der zum länglichen Viereck abgemagerten Figur hängen die Haare wie ein zottiges Fell herunter. Das Gegenstück dazu bilden die Statuen Johannes des b
Täufers; so die bronzene im Dom von Siena (Cap. S. Giovanni); was das sehr umständlich behandelte Thierfell vom Körper übrig lässt, besteht aus lauter Adern und Knochen; ungleich geringer die marmorne in den Uffizien (Ende des 2. Ganges), welche vor lauter c
Charakter weder so stehen noch auch nur leben könnte. Ein dritter mehr dem sienesischen entsprechender Johannes findet sich in den Frari zu Venedig (2. Cap. links vom Chor): wenigstens ungesuchter d
in der Stellung. Zum Beweis, wie wenig ihm die Schönheit — allerdings unter den Bedingungen des XV. Jahrh. — fehlte, wenn er nur wollte, dient der jugendliche bronzene David in den Uffizien (I. Zim- e
mer der Bronzen).

Eine etwas edlere Bildung zeigt der Crucifixus in S. Croce f
zu Florenz (Cap. Bardi, Ende d. l. Querschiffes), ein kunstgeschichtlich (als Muster Späterer) wichtiges Werk, geschaffen in Concurrenz mit Brunellesco (S. 596, b). — (Das bronzene Crucifix sammt den dazu gehörenden Statuen hinten im Chor des Santo zu Padua fand der g
Verf. wegen der Fasten verhüllt.)

In der Gewandung arbeitete Donatello ganz offenbar nach Modelldraperien in einem meist schweren Stoff und ohne die Motive des Mannequin's sowohl als der Falten lange zu wählen. Wo er nicht durch sonstige sehr bedeutende Züge entschädigt, erscheint er daher in durchschnittlichem Nachtheil gegenüber den stylvollen Gewandfiguren des XIV. Jahrh. und vollends Ghiberti's. So z. B. in dem bronzenen S. Ludwig von Toulouse über dem mittlern Portal von S. Croce, h
dessen Kopf er absichtlich bornirt gebildet haben soll. Sonst sind seine Heiligen in der Regel Porträtköpfe guter Freunde. Die Stellun-

gen, oft von auffallender Steifbeinigkeit, mögen wohl auch bisweilen einer persönlichen Bildung oder dem Modeschritt jener Zeit angehören (über welchen sich höher gesinnte Künstler zu erheben wussten), bisweilen offenbar dem Mannequin. Zu den bessern und lebensvollern a Gewandstatuen gehören vor Allen die beiden an Orsanmicchele: Marcus und Petrus; — viel manierirter, doch für die hohe Aufstellung wirk- b sam drapirt: die vier Evangelisten, worunter der sog. Zuccone, am Campanile (Westseite); ebendort Abraham und ein anderer Erzvater c (Ostseite). — Im Dom werden ihm Apostel- und Prophetenstatuen sehr verschiedener Art mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben. In der ersten Nische rechts eine manierirt lebendig gewendete mit Porträtzügen; in derjenigen links eine andere mit den Zügen Poggios; in der zweiten rechts die des Ezechias, noch alterthümlich befangen (schwerlich von ihm); in den Capellen des Chores die sitzenden Statuen des Ev. Johannes und des Ev. Matthäus, beide wieder ausgezeichnet. Sie stammen zum Theil von der durch Giotto angefangenen, 1588 weggebrochenen Domfassade.

d Ein Unicum ist die bronzene Judith mit Holofernes in der Loggia de' Lanzi. Das Lächerliche überwiegt hier dergestalt, dass man schwer die nöthige Pietät findet, um die bedeutenden Schwierigkeiten einer der frühsten profan-heroischen Freigruppen nach Verdienst zu würdigen.

e Die bronzene Grabstatue Papst Johanns XXIII. im Baptisterium ist ein vortreffliches, ungeschmeicheltes Charakterbild; die marmorne Madonna in der Lunette drüber kalt und unlieblich; die Putten am Sarcophag naiver.

f Die vier Stuccofiguren an beiden Enden des Querschiffes von S. Lorenzo (oben) erscheinen wie flüchtige Improvisationen für einen Zweck des Augenblickes und dürften unbeschadet dem Ruhm Donatello's verschwinden.

Seiner Sinnesweise nach mussten ihm energische, heroische Ge- g stalten am besten gelingen. In der That hat auch sein S. Georg in einer der Nischen von Orsanmicchele durch leichte Entschiedenheit des Kopfes und der Stellung, durch treffliche Gesammtumrisse und einfache Behandlung den Vorzug vor seinen meisten übrigen Werken. h Der marmorne David in den Uffizien (Ende des zweiten Ganges) sieht nur wie eine befangenere Replik davon aus.

Die eherne Reiterstatue des venezian. Feldherrn Gattamelata a vor dem Santo zu Padua, schon technisch ein grosses und neues Wagestück für jene Zeit, war auch in der Darstellung eine Aufgabe, auf welche Donatello gleichsam ein Vorrecht besass, weil ihr kein Zeitgenosse so wäre gewachsen gewesen. In jenen Gegenden war man von den Gräbern der Scaliger her (S. 167, b, c) an Reiterdenkmale gewöhnt; aber erst D. belebt Ross und Mann vollständig und zwar diessmal — wie man gestehen muss — ohne capriciöse Herbheit, in einem beinahe grossartigen Sinne. (Für das Pferd dienten wohl eher die Rosse von S. Marco als die Marc Aurelsstatue zum Muster? — Im Pal. della Ragione steht ein grosses hölzernes Modell, welches b zwar diesem Pferde nicht ganz entspricht, doch aber eine Vorarbeit dazu gewesen sein möchte.)

Was D. im Relief für bedeutend und für möglich und erlaubt hielt, zeigen am vollständigsten die beiden Kanzeln in S. Lorenzo, c welche von ihm und seinem Schüler Bertoldo verfertigt sind. In ihren einzelnen Theilen sehr ungleich, selbst was den Massstab der Figuren betrifft, durchaus unplastisch, gedrängt, im Einzelnen oft energisch-hässlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingstfestes, der Jammer und die Hingebung um das Kreuz u. a. m. ist auf ungemein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht, freilich zum Theil auf Kosten der Grundgesetze aller Plastik; edel und gemässigt ist nur etwa die Grablegung. (Am Obergesimse hat D. ausser Putten u. dgl. sogar die quirinalischen Pferdebändiger in classischem Eifer angebracht.) — In der Sacristei ist mit Ausnahme von Verocchio's Sarco- d phag alles Plastische von ihm, und zwar so glücklich zur Architektur geordnet, dass man ein genaues persönliches Einverständniss mit Brunellesco annehmen kann. In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, welche freilich mit ihrer malerisch gedachten Räumlichkeit und ihrer zerstreuten Composition ärmlich aussehen; hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom Besten sind die vier Rundbilder der Evangelisten in den Lunetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Thiere stehen. Über den beiden Pforten zu den

hintern Nebenräumen der Sacristei sind auf farbigem Grunde je zwei fast lebensgrosse Heilige dargestellt. Diess Alles ist von Stucco und so auch der ebenfalls D. zugeschriebene Kopf des heil. Laurentius über der Thür zur Kirche; dazu kommen die beiden genannten Pforten von Erz, welche in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige enthalten; flüchtige, aber sehr energische und bedeutend gebildete Figürchen, die schon weit in das XVI. Jahrh. hineinweisen. Der Marmorsarcophag unter dem Tisch der Sacristei mit den Putten ist wieder nur von mittlerm Werth. — In nackten Kinderfiguren kommt überhaupt D.'s ganze Einseitigkeit zum Vorschein: gerade das was ihn
a gross macht, fand hier keine Stelle. Seine Kinder in der Sacristei des Domes (an der Attica) sind in ihrer Hässlichkeit wenigstens naiv;
b dagegen hat der Kindertanz in den Uffizien (Gang der tosc. Sculptur) etwas gespreizt Übertriebenes, was sich auch in den musicirenden
c und tanzenden Kindern an der Aussenkanzel des Domes von Prato, obwohl bei weitem weniger, bemerklich macht. Neben Robbia wird D. hier immer nicht bloss befangen, sondern unförmlich erscheinen,
d trotz einzelner vortrefflicher Intentionen. (An dem Grabmal des Bischofs Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel scheinen, beiläufig gesagt, wenigstens die oben stehenden Putten von ihm.)

e Die Reliefmedaillons im Hof des Pal. Riccardi (Fries über dem Erdgeschoss) erscheinen wie Übersetzungen antiker Cameen und Münzreverse in den herben Styl des Meisters. — Zu den spätern Werken,
f wie die Kanzeln in S. Lorenzo, gehören die ehernen Reliefs am Vorsatz des Hochaltars und des 3. Altars rechts im Santo zu Padua, beidemale eine Pietà, mit Wundern des heil. Antonius zu beiden Seiten; reiche Improvisationen mit einzelnen wunderbaren Zügen des Lebens; wie z. B. die Gruppe der Reuigen, welche den Heiligen umgeben; die der Fliehenden bei der Scene, wo er die Brust des verstorbenen Geizhalses aufschneidet. Im Chorumgang, und zwar über der hintern Thür in der Chorwand, ist dann noch das Relief einer Grablegung, eine späte und sehr ausdrucksvolle Arbeit des Meisters. (Geringer: die vier Symbole der Evangelisten, in Bronzereliefs, am Eingang des Chores.)

Donatello übte eine ungeheure und zum Theil gefährliche Wirkung auf die ganze italienische Sculptur aus: er wurde in viel weitern Kreisen bekannt als Ghiberti, schon durch seinen wechselnden Aufenthalt. Ohne den starken innern Zug nach dem Schönen, welcher die Kunst immer von Neuem über den blossen Realismus und auch über das oberflächliche Antikisiren emporhob, d. h. ohne den starken Geist des XV. Jahrh. wäre Donatello's Princip eine tödtliche Mode geworden.

Aber schon in seiner unmittelbarsten Nähe gab es Künstler, die durch ihn nicht gänzlich unfrei wurden. Von seinem Bruder Simone (dem Verfertiger des Gitters im Dom von Prato, S. 233, f) und von Antonio Filarete wurden 1439—47 die ehernen Hauptpforten von a
S. Peter in Rom gegossen: die Hauptfiguren der grossen Vierecke sind flau, wie von einem etwas verkommenen Meister der ältern Schule, und wir dürfen darin speciell das Werk Filarete's erkennen, — wenngleich die viel bessere eherne Grabplatte Martins V vor der Confession des b
Laterans auch von diesem ist. Die Reliefs und Ornamente der Einrahmungen dagegen zeigen wohl Simone's Geist, und erstere sind bei aller Flüchtigkeit trefflich naiv und von den Härten seines Bruders ziemlich frei.

Noch auffallender ist diese (immer nur relative) Unabhängigkeit bei Nanni di Banco[1]), von dem im florent. Dom (1. Chorcap. rechts) c
die sitzende Statue des Lucas, sowie an Orsanmicchele die Statuen d
der HH. Eligius, Jacobus, Philippus und die Gruppe der vier Heiligen herrühren. (Die letztern sind keineswegs zum Behuf ihrer Zusammenstellung in der Schulterbreite verkürzt[2]), stehen auch gar nicht unglücklich bei einander.) Bei ungleicher und meist donatellischer, auch wohl etwas kraftloser Bildung machen sich hier einzelne sehr schöne und freie Motive geltend, welche der Künstler wahrscheinlich der Anregung Ghiberti's verdankt. — Sonst aber überwiegt der Einfluss Donatello's.

[1]) So dass Rumohr bezweifelt hat, dass derselbe wirklich Donatello's Schüler gewesen.

[2]) Laut Vasari hatte sich Donatello um ein Abendessen zu dieser Correctur verstanden.

Zu seinen eifrigsten Nachfolgern gehört Andrea Verocchio
(1432—88); die Wirklichkeit des Lebens ohne höhere Auffassung geht
a ihm bisweilen über den Kopf. In dem Grabrelief der Dame Tornabuoni (Uffizien, Gang der toscanischen Sculptur) giebt er das ganz
reelle Elend eines Todes im Kindbett nebst dem Jammer der Um-
b gebung. Sein David (ebenda, I. Zimmer der Bronzen) ist gar nichts
als das Modell eines gewöhnlichen Knaben und steht sogar hinter dem
als Gegenstück aufgestellten bronzenen David des Donatello an Composition und Form weit zurück. (Merkwürdig ist im Kopf die Vorahnung des bekannten lionardesken Ideals.) Ungleich besser und nai-
c ver, zumal trefflich bewegt ist der kleine bronzene Genius auf dem
Brunnen im Hof des Pal. vecchio. Stellenweise bricht sich immer der
ideale Zug Bahn, welchen Ghiberti aus der germanischen Zeit herübergerettet und nach Massgabe seines Jahrhunderts geläutert hatte.
Sobald man sich durch den bei Verocchio ganz besonders umständlichen, knittrigen Faltenwurf nicht stören lässt, treten bisweilen Motive
d von schönstem Gefühl hervor. So theilweise in der Bronzegruppe
des Christus mit S. Thomas am Orsanmicchele; die Bewegung des
Christus ist mächtig überzeugend, die beiden Köpfe fast grossartig
e frei und schön. — Die Madonna am Grab des Lionardo Aretino in
S. Croce zu Florenz ist beträchtlich lebloser; die übrigen Sculpturen
(Engel, Putten u. s. w.), welche mehr dem Styl Ghiberti's als dem
des Donatello folgen, sollen von dem Erbauer des Grabes, Bernardo
Rosellino, selbst herrühren, dessen als Bildhauer berühmtern Bruder
Antonio wir bald werden zu nennen haben [1]).

f Verocchio fertigte auch das Grabmal des Bischofs Forteguerra
(1474), wovon im Dom von Pistoja links vom Eingang noch die wichtigern Theile — grosse Relieffiguren von Engeln, die den Erlöser umschweben — erhalten sind. Dieselbe herbe Schönheit, derselbe viel-

[1]) In dieser Gegend wird wohl der Niccolò Baroncelli aus Florenz einzuschalten sein, welcher mit seinem Sohn Giovanni und seinem Eidam Dome-
g nico di Paris aus Padua die fünf lebensgrossen Bronzefiguren fertigte, die
im rechten Querschiff des Domes von Ferrara stehen. (Der Gekreuzigte, Maria, Johannes, S. Georg und S. Maurelius.) Fleissige, aber harte und doch zugleich flaue Arbeiten, mit einem Anklang an Verocchio, zumal im S. Georg.

knittrige Faltenwurf wie in der Gruppe zu Florenz. (Vollendet von dem damals noch jungen Lorenzetto, welchem die Figur der Caritas angehört.)

Ausserhalb Toscana's ist von Verocchio nur ein namhaftes Werk vorhanden: die eherne **Reiterstatue** des Feldherrn **Coleoni** vor a
S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Sie wurde von Verocchio bloss modellirt und von Aless. Leopardo gegossen, der auch das schöne Piedestal entwarf (S. 252, k). In der Gestalt und Haltung des Reiters ist Verocchio hier so herb individualistisch als irgend ein damaliger florent. Porträtbildner: wir dürfen glauben, dass Coleoni sich zu Pferde vollkommen so stämmig gespreizt ausnahm; aber auch das Bedeutende des Kopfes und der Geberde — mag sie auch keine glücklichen Linien bilden — ist mit grosser Sicherheit wiedergegeben. Das Pferd ist merkwürdig gemischt: der Kopf nach antikem Vorbild, die Bewegung wahrscheinlich nach dem Pferde Marc Aurels, das übrige Detail nach emsigstem Naturstudium.

(Von diesem Coleoni und von Donatello's Gattamelata sind dann die hölzernen und vergoldeten Reiterstatuen in S. M. de Frari und b
S. Giovanni e Paolo zu Venedig abgeleitet. Es wurde mit der Zeit c
Sitte, dass die Republik ihre Generale auf diese Weise ehrte. Im Styl ist keine davon besonders ausgezeichnet. Eine aus dem XVII. Jahrh. — die späteste — offenbart schon das damals allverbreitete Streben nach Affect durch heftigen Galopp über Kanonen und verwundete Feinde.)

Viel manierirter, aber in der Technik des Erzgusses eben so bedeutend erscheint **Antonio Pollajuolo** (1431—1498), dessen Hauptarbeit das **Grab Sixtus IV** in der Sacramentscapelle von S. Peter d
ist. Die liegende Statue ist als hart realistisches Bildniss von grossem historischem Werthe, die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen Pfaden die Sculptur 100 Jahre später wandeln würde. Das eherne Wanddenkmal Inno- e
cens VIII (an einem Pfeiler des linken Seitenschiffes von S. Peter) ist in Anordnung und Ausführung viel befangener als so manches Bessere aus derselben Zeit (1492). Die ehernen Schrankthüren (zu

a den Ketten Petri) in der Sacristei von S. Pietro in Vincoli zu Rom plastisch unbedeutend, decorativ artig. Ein Relief der Kreuzigung in
b den Uffizien (I. Zimmer der Bronzen) erinnert in den schwungvoll manierirten Formen an die paduanische Schule. — Eines der Reliefs
c am Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena (Gastmahl des Herodes) von Pietro Pollajuolo möchte an Reinheit des Styles alle Arbeiten seines Bruders übertreffen.

Mehr von Robbia als von Donatello inspirirt erscheint Antonio Rosellino (geb. 1427), der ausserdem in der Delicatesse der Marmorbehandlung dem Mino da Fiesole (s. unten) verwandt erscheint. Das Wenige, was von ihm vorhanden ist, verräth einen gemüthlichen Florentiner, etwa von derjenigen Sinnesweise, welche unter den Malern dem Lorenzo di Credi eigen ist; die Madonna bildet er schön mütterlich, florentinisch häuslich. Sein Hauptwerk, die von ihm er-
d baute Grabcapelle des Cardinals von Portugal († 1459) in S. Miniato (links) enthält dessen prächtiges Monument. Hier tritt das Decorative merkwürdig neben dem Plastischen zurück: über dem Sarcophag mit der sehr edeln Statue des Todten und zwei das Bahrtuch um sich ziehenden Putten knieen auf einem Sims zwei schöne hütende Engel; drüber von zwei in Relief gebildeten schwebenden Engeln getragen das Rundrelief der Madonna: der Vorhang ist bloss als Einfassung
e der ganzen Nische behandelt. — Ganz ähnlich ist das Grabmal der Maria d'Aragona in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel angeordnet. (Cap. Piccolomini, links vom Hauptportal: ebendaselbst das durchaus malerisch behandelte Altarrelief mit Christi Geburt und einem Engelreigen, welches zwischen Antonio und Donatello streitig ist.) — Von ähnlichen
f Grabmälern stammen ohne Zweifel zwei herrliche Madonnenreliefs in den Uffizien (Gang der tosc. Sculpt., in dessen weiterer Fortsetzung man wenigstens Eine trefflich naturalistische Büste A.'s findet, die des Matteo Palmieri 1468.) Ebenda ein kleiner laufender Johannes, in Donatello's Art bis auf das holde Köpfchen[1]).

[1]) Am ehesten bei Rosellino zu nennen, nur viel manierirter: die beiden Re-
a liefs der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Könige, in der Galerie zu Parma.

Der als Decorator gerühmte **Desiderio da Settignano** (S. 234) ist auch als Bildhauer in einzelnen Theilen seiner Werke so trefflich, dass ihm das auffallend Geringere daran unmöglich zugeschrieben werden kann. An dem **Grabmal Marzuppini** im linken Seiten- a schiff von S. Croce sind ausser der höchst edel gelegten und behandelten Statue wohl nur die beiden kräftigen Engelknaben als Guirlandenträger von ihm; an dem Tabernakel von S. Lorenzo (rechtes b Querschiff) gehören ihm nur die drei obersten Engelkinder sicher an [1].

Ob der grosse **Matteo Civitali** von Lucca (1435—1501) ein Schüler Desiderio's war, weiss ich nicht anzugeben, ganz gewiss aber geht er parallel mit dessen zunächst zu erwähnendem Schüler Mino da Fiesole, mit welchem er manche Äusserlichkeiten gemein hat. Nur war in Matteo viel weniger Manier, ein viel grösserer Schönheitssinn, eine Gabe des Bedeutenden, wie wir sie unter den Malern etwa bei D. Ghirlandajo antreffen. Die Härten und Ecken Donatello's sind bei ihm gänzlich überwunden; wie in der Decoration, so ist er in der Sculptur einer der Einfachsten seiner Zeit.

In den Uffizien zu Florenz (Gang der tosc. Sculpt.) ist von ihm c das Relief einer Fides, deren schöner und inniger Ausdruck wohl auffordern mag zum Besuch der classischen Stätte von Matteo's Wirksamkeit: **des Domes von Lucca**. Hier findet man in den beiden d anbetenden Engeln auf dem Altar der Sacramentscapelle (rechtes Querschiff) Alles erfüllt, was jene Gestalt verhiess. Mit dem edelsten Styl, den das XV. Jahrhundert seit Ghiberti aufweist, verbindet sich hier der Ausdruck einer inbrünstigen Andacht und hohe jugendliche Schönheit. Das Grabmal des Petrus a Noceto (1472, ebenda), eine frühere Arbeit, verräth in der Reliefmadonna und den Putten den Mitstrebenden Mino's, aber schon auf einer ungleich höhern Stufe der Ausbildung und des Ausdruckes; auch die liegende Statue ist der ähnlichen

[1] Bei diesem oder irgend einem andern Anlass müsste auf den köstlichen Marmoraltar in dem Carmeliterkirchlein S. Maria, eine Viertelstunde vor Arezzo e aufmerksam gemacht werden. Ich kann aus der Erinnerung nur so viel sagen, dass er mir dem Styl nach zwischen den Robbia und Mino da Fiesole zu stehen scheint.

a Arbeit Desiderio's kaum nachzusetzen. An dem Grabmal Bertini (1479, ebenda) zeigt die Büste einen geistvollern Naturalismus als der der meisten Florentiner. Zunächst rechts vom Chor endlich steht der prächtige S. Regulus-Altar (1484), ein Hauptwerk des Jahrhunderts (die Predella ausgenommen, welche wohl von Mino sein könnte). Die drei untern Statuen entsprechen dem Imposantesten der damaligen Historienmalerei: die Engel mit Candelabern und die thronende Madonna oben haben schon etwas von der freien Lieblichkeit eines Andrea Sansovino. — Dagegen genügt der S. Sebastian am Tempietto (linkes Seitenschiff) nicht ganz; es ist keine so vollkommene Bildung, wie sie der Meister in dem bevorzugten Lucca hätte schaffen können.

Als Werk seines Alters dürfen wir die sechs Seitenstatuen der b Johannescapelle im Dom von Genua betrachten: Jesajas, Elisabeth, Eva, Habacuc, Zacharias, Adam. — Adam und Eva, leider mit Gypsdraperien der berninischen Zeit verunziert, sind oder waren bedeutende naturalistische Gestalten, Adam mit einem grandiosen Ausdrucke flehenden Schmerzes; Eva absichtlich als „Mutter des Menschengeschlechtes" reich und stark gebildet. Die übrigen sind theils etwas müde, theils gesuchte Motive: im Zacharias sollte das Anhören einer Offenbarung ausgedrückt werden, was aber bei der ungenügenden Körperlichkeit und wunderlichen Tracht vollkommen missglückte: im Jesajas und in der Elisabeth sind zwar einzelne sehr schöne Gewandmotive, allein die Seele des S. Regulus fehlt: Habacuc ist eine missgeschaffene Genrefigur. Möglicherweise sind die vier Reliefhalbfiguren der Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel, die wieder deutlich an Ghirlandajo erinnern, ebenfalls Werke Civitali's.

Welches nun auch der absolute Werth dieser Sculpturen sei, in dem von Antiken entblössten, vom florentinischen Kunstleben abgeschnittenen Genua galten sie als das Höchste. Wenn auszumitteln wäre, dass Matteo selber für längere Zeit hier wohnte, so möchte der halbc runde untere Theil des Reliefs auf dem 3. Altar rechts im Dom (eine ehemalige Lunette) von einem genuesischen Schüler herrühren. Es stellt die Madonna mit zwei Engeln vor, deren einer den kleinen knieenden Johannes präsentirt; eine sehr gute Arbeit. — Später hat Taddeo Carlone und seine ganze Schule an Matteo's Statuen beständig

gelernt und sie sogar schlechtweg wiederholt (Statuen in S. Pietro a
in Banchi, in S. Siro, S. Annunziata u. s. w.).

Einer der weniger begabten aber zugleich wohl der fleissigste aller dieser florentinischen Sculptoren nächst Donatello war Desiderio's Schüler, der eben erwähnte Mino da Fiesole (geboren nach 1400, hauptsächlich thätig im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts). Der einseitige Naturalismus und die bekannten äusserlichen Manieren dieser Kunstepoche werden bei ihm, wie theilweise schon bei Donatello selbst, etwas Unvermeidliches; dabei ist seine Ausführung äusserst sauber und genau und bisweilen durch die schönsten Ornamente (Seite 235) verherrlicht. In einzelnen Fällen erhebt er (oder einer seiner Mitarbeiter) sich zu einer grossen Anmuth; meist aber ist seinen Gestalten, abgesehen von der nicht eben geschickten Anordnung im Raum, eine gespreizte Stellung und eine geringe körperliche Bildung eigen; seine Reliefs gehören zu den überladensten, mit flachen und dabei unterhöhlten Figuren.

Seine Thätigkeit vertheilte sich auf Florenz und Rom. In Rom scheint er eine bedeutende Werkstatt gehabt zu haben, wenigstens ist in den zahllosen Grabmälern, Marmoraltären und Sacramentschränken, womit sich damals die römischen Kirchen füllten, sein Styl nicht selten zu erkennen; Einiges ist auch bezeichnet oder durch Nachrichten gesichert. Weit das Wichtigste sind die Sculpturen vom Grabmal b
Pauls II († 1471), jetzt an verschiedenen Stellen der Crypta von S. Peter eingemauert; die allegorischen Frauen in Hochrelief sind seine anmuthigsten Figuren, wenn auch von etwas gesuchtem Reichthum; die grosse Lunette mit dem Weltgericht merkwürdig als Zeugniss des flandrischen Einflusses auch auf die Sculptur der Italiener; die Grabstatue nur durch das reiche Costüm interessant. — An dem Grabmal des Bischofs Jacopo Picolomini († 1479) im Klosterhof von S. Agostino c
ein ähnlich aufgefasstes kleineres Weltgericht. — Sicher von ihm: das Grabmal des Jünglings Cecco Tornabuoni in der Minerva (links d
vom Eingang); und der Wandtabernakel für das heil. Oel in der Sa- e
cristei von S. Maria in Trastevere. Die Werke seiner römischen Nachfolger sind unten zu erwähnen.

a In Toscana sind von ihm: im Dom von Fiesole (Querschiff rechts) ein zierlicher Altar und das prachtvoll decorirte und darin classische
b Grabmal des Bischofs Salutati († 1466) mit guter Büste; — im Dom
c von Prato die Kanzel; — im Dom von Volterra der Hauptaltar; —
d in S. Ambrogio zu Florenz: der prächtige, aber im Einzelnen barocke
e Altar der Cap. del Miracolo; — in der **Badia zu Florenz**, dem classischen Ort für Mino's heimische Wirksamkeit: ein Rundrelief der Madonna aussen über der Thür; im rechten Kreuzarm das Grab des Bernardo Giugni († 1466), und im linken das noch prachtvollere des Hugo von Andeburg vom Jahr 1481, endlich unweit von der Thür ein Altarrelief mit drei Figuren; fast sämmtlich Arbeiten von bedeutendem Rang in Beziehung auf Luxus und Zierlichkeit.

Von Freisculpturen sind einige Büsten das Beste: mehrere in den
f Uffizien (verschlossener Raum hinter den Sculpturen der toscanischen
g Schule); diejenige der Isotta von Rimini im Camposanto zu Pisa, N. XIX. — Von den kleinen Statuen Johannes d. T. und S. Sebastians
h im S. Maria sopra Minerva zu Rom (3. Cap. links), welche ihm ohne Sicherheit zugeschrieben worden, ist die letztere beinahe zu gut für
i ihn. — Wenn die Colossalstatuen des Petrus und Paulus, ehemals an der Treppe vor S. Peter, jetzt im Gange nach der Sacristei, wirklich von ihm (und nicht von einem gewissen Mino del Reame) sein sollten, so würden sie eine ungemeine Befangenheit in der Freisculptur beweisen.

Von andern fiesolanischen Sculptoren, welche mit Mino in Verbindung stehen mochten, ohne doch seine Schule zu bilden, ist **Andrea Ferrucci** († 1522) der wichtigste. Die von ihm sculpirte Ni-
k sche über dem Taufstein des Domes von Pistoja zeigt in mehrern Gestalten Anklänge an Mino's Styl, aber in das Schöne und Veredelte; der Seelenausdruck in der gesundern Art der umbrischen Malerschule, zumal in dem grossen Hochrelief mit der Taufe Christi; die vier kleinern Reliefs mit der Geschichte des Täufers wenigstens trefflich com-
l ponirt und schön ausgeführt. — In Florenz ist von Andrea das Bildnissdenkmal des Marsilius Ficinus im rechten Seitenschiff des Domes;
m sodann das schöne Crucifix in S. Felicita (4. Cap. rechts), mit dem
n edeln reichgelockten Haupt; — der grosse S. Andreas im Dom (Eingang zum linken Querschiff, rechts) hat schon etwas academisch Be-

fangenes. — Von A's Schülern Silvio und Maso Boscoli von
Fiesole ist u. a. das Grabmal des Antonio Strozzi, im linken Seiten- a
schiff von S. Maria novella.

Ein freierer florent. Nachfolger Mino's ist der Baumeister Benedetto da Majano (1444—98). Die wenigen erhaltenen Arbeiten verrathen einen der grössten Bildhauer der Zeit. An Schönheitssinn und Geschick ist er dem Mino weit überlegen und erscheint eher als
der Fortsetzer Ghiberti's. Die Reliefs der Kanzel in S. Croce zei- b
gen höchst lebendig entwickelte Scenen mit den herrlichsten Motiven (zum Theil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen unten sind bei winzigem Massstab vom Köstlichsten
dieser Zeit. — In der Capelle Strozzi in S. Maria novella (rechtes c
Querschiff) ist das Grabmal hinter dem Altar von ihm; über dem Sarcophag das Rundrelief der Madonna, von Engeln umschwebt, träumerisch süss und holdselig, wie etwa ein frühes Werk des Andrea Sansovino könnte ausgesehen haben. In seinen Freisculpturen ist Benedetto
allerdings noch etwas befangen. Sein Johannes der Täufer in den d
Uffizien (Ende des zweiten Ganges) ist aber in dieser Befangenheit sehr liebenswürdig durch den naiven Ausdruck; ebenso die Sta-
tue des S. Sebastian in einem Nebenraum des Kirchleins der Mise- e
ricordia (auf dem Domplatz). Die in demselben Raum (auf dem Altar) befindliche Madonna deutet schon entschieden auf die Weise des XVI. Jahrhunderts, auf Lorenzetto und Jac. Sansovino hin. Seine anmuthreiche Phantasie erräth das, wozu seine formelle Bildung wohl nicht
hingereicht hätte. — Das Denkmal Giotto's (1490) im rechten Seiten- f
schiff des Domes, ein blosser Reliefmedaillon, ist wie andere Ehrendenkmäler dieser Kirche ein Beweis dafür, wie wenig Prunk damals von Staatswegen („cives posuere") mit dem Andenken verstorbener grosser Männer getrieben wurde; es lebten ihrer noch welche [1]). Fast

[1]) Dagegen haben die in Auftrag des Staates (der „Gemeine") bloss grau in grau gemalten Denkmäler im Dom von Florenz und anderswo allerdings das Ansehen, als ob man gern gemocht und nicht geschont hätte. Es sind gleichsam Anweisungen auf künftige Marmordenkmäler. Vgl. Vasari im Leben des Lor. di Bicci.

a gegenüber ist, ebenfalls von B.'s Hand, die Büste des Musikers Squarcialupi, eines Zeitgenossen, welchem der Künstler so wenig als dem b Pietro Mellini (Uffizien, Gang d. tosc. Sculpt.) die natürliche Hässlichkeit erliess. Es wurden damals in Florenz fast so viele Büsten aus Marmor, Thon und Kittmasse (und dann farbig) gebildet als Porträts gemalt; in allen werden die unregelmässigen Züge nicht bloss frei zugestanden, sondern als das Wesentliche und zwar bisweilen grandios c behandelt. Der genannte Gang in den Uffizien und seine meist verschlossene Fortsetzung enthalten eine Anzahl davon, sämmtlich marmorn.

Mit Unrecht wurde früher zum Hause der Robbia derjenige bedeutende Künstler gerechnet, welcher 1461 die Fassade der Brüder- d schaft von S. Bernardino in Perugia (neben S. Francesco) baute und mit Sculpturen bedeckte, A g o s t i n o d i G u c c i o aus Florenz [1]). Diese reiche und prächtige Arbeit, aus Terracotta, Kalkstein, weissem, röthlichem und schwarzem Marmor ist der Geschichte und der Glorie des genannten Heiligen geweiht. Das Plastische ist ungleich; die vorzüglichere Hand verräth sich hauptsächlich in den anmuthig schwebenden Engeln mit ihren feinfaltigen, rundgeschwungenen Gewändern, sowie in einigen der kleinen erzählenden Reliefs. Offenbar stand der Künstler zur Antike in einem viel nähern Verhältniss als die übrigen Robbia, ja als die meisten Sculptoren seiner Zeit; man wird z. B. eine Figur finden, die das bekannte Motiv einer bacchischen Tänzerin geradezu wiederholt; auch ist seine Reliefbehandlung plastischer als die der florentinischen Zeitgenossen insgemein, welche alle mehr von Donatello berührt erscheinen. An innerlichem Schönheitssinn und tieferm Seelenausdruck ist Luca della Robbia auch ihm überlegen.

[1]) Wahrscheinlich ist der Augustinus de Florentia, welcher 1442 die Platte mit e vier Reliefs aus der Geschichte des heil. Geminian am Dom von Modena (aussen auf der Südseite, nahe beim Chor) fertigte, dieselbe Person. Das von Donatello unabhängige Leben, die leichte, geschickte und deutliche Bewegung, die feingefalteten, schwungreichen Draperien geben eine Vorahnung des Werkes von Perugia.

Um das Ende des XV. Jahrh. arbeitete Baccio da Montelupo die Statue des Ev. Johannes an Orsanmicchele; ein gemässigter und a geschickter Nachfolger Verocchio's, doch nicht ohne gezwungene Manier. An einem der Dogenmonumente in den Frari zu Venedig (des b Pesaro, 1503) wird ihm die Statue des Mars zugeschrieben.

In Benedetto da Rovezzano klingt noch einmal Ghiberti nach. Seine Reliefs mit den Thaten des heil. Johann Gualbert in den c Uffizien (Gang der tosc. Sculpt.), vom Jahr 1515, deuten noch wesentlich in das vergangene Jahrh. zurück; viel delicates Einzelnes, mehrere treffliche dramatische Momente (der Transport der Besessenen, die Bannung des Teufels von dem kranken Mönch), aber auch Vieles matt und gedankenlos. — Die Statue des Ev. Johannes im Dom d (Eingang zum Chor, rechts) ist eine fleissige aber äusserst geringe Arbeit.

Beide letztgenannten überragt bei Weitem Giov. Franc. Rustici, von welchem die Bronzegruppe der Predigt des Täufers über e der Nordthür des Baptisteriums gearbeitet ist. Er war Schüler Verocchio's und die Neider sagten dem Werke nach, dass ein anderer berühmterer Schüler jenes, Lionardo da Vinci, daran geholfen habe. Wie dem nun sei, es waltet in der Gruppe jener Geist des Hochbedeutenden, welchen wir unter den Malern vorzüglich bei Luca Signorelli wiederfinden. Die innere Aufregung ist in dem Täufer und ganz besonders in den beiden zuhörenden Pharisäern mit ergreifender Kraft, in letztern wie verhehlt doch unwillkürlich hervorbrechend ausgedrückt. Die Gewandung gehört noch mehr dem XV. Jahrhundert an, während das Nackte schon der grandiosen und freien Behandlung der höchsten Blüthezeit würdig erscheint. — Lionardo's eigene Sculpturwerke sind auf klägliche Weise zu Grunde gegangen.

---

* In Pisa spielt die Sculptur seit Anfang des XV. Jahrh. keine Rolle mehr; ja man wird selten in der ganzen Kunstgeschichte ein so völliges Aufhören einer blühenden und thätigen Schule so genau mit dem politischen Sturz der betreffenden Stadt (1405) zusammengehen sehen. Von einem guten Bildhauer, dessen Formen etwa an

a die des Sandro Botticelli erinnern, sind die sieben Tugenden in Relief neben dem Hauptaltar in S. Maria della Spina; möglicherweise gehören die noch bessern drei Tugenden an dem Sarcophag des Erz-
b bischofes Ricci († 1418, aber das Grab aus späterer Zeit) im Campo santo, bei N. 49, derselben Hand an, ebenso die Reliefstatuetten der Caritas, Misericordia etc. ebenda, N. 90, 94 etc.

Den Ausgang ins XVI. Jahrh. belegen die ziemlich guten und
c freien Sculpturen des Altars in S. Ranieri.

Die Sculptur von **Siena** seit dem Anfang des XV. Jahrh. ist der gleichzeitigen sienesischen Malerei im Ganzen überlegen, ja sie kann in Betreff der neuen Auffassungsweise sogar gegenüber der florentinischen Sculptur eine zeitliche Priorität in Anspruch nehmen. Ihr wichtigster Meister, **Jacopo della Quercia**, ist wohl überhaupt der frühste unter Jenen, welche den ausgelebten Styl, der einst von Giovanni Pisano ausgegangen, gegen eine derbere, mehr naturalistische Auffassung vertauschten. Von ihm sind zu Siena: zwei von
d den sechs Bronzereliefs am Taufbrunnen in S. Giovanni (Geburt und Predigt des Täufers), noch im Styl des XIV. Jahrh., und die Sculptu-
e ren der Fonte gaja auf dem grossen Platz (1419), sein vollständigstes und anmuthigstes Werk im neuen Styl. An dem Grabmal der Ilaria
f del Carretto († 1405) im linken Querschiff des Domes von Lucca ist die liegende Statue noch mehr germanisch, der Sarcophag dagegen — nackte Kinder (Putten), welche eine Fruchtschnur tragen — von einer weichen und schönen Lebendigkeit, die den Vorgängern noch fremd
g ist. (Die eine Seite von diesem Sarcophag befindet sich in den Uffizien zu Florenz, Gang der tosk. Sculptur.) — Der Altar in der Sacra-
h mentscapelle zu S. Frediano in Lucca, datirt 1422, kann kaum von Qu. sein, wenn dieser schon 1419 die Fonte gaja gearbeitet hatte; freilich ist es schwer, neben ihm einen zweiten „Jacopo Sohn Pietro's“ aus blosser Vermuthung anzunehmen, da auch sein Vater Pietro hiess; vielleicht könnte das Werk früher von ihm gearbeitet und erst 1422 aus der Werkstatt gegeben worden sein. (Vgl. S. 575, b.) An der zwei-
i ten Thür der Nordseite des Domes von Florenz ist von ihm (eher als von Nanni di Banco) das Giebelrelief der Madonna della cintola, eine

grosse feierlich bewegte Composition, im Detail etwas flauer als die Fonte gaja.

Während in Toscana die grossen Florentiner ihn allmälig in den Schatten stellten, gewann er durch seinen Aufenthalt in Bologna einen, wie es scheint, weitgreifenden Einfluss auf die oberitalische Sculptur. Hier sind die Sculpturen am Hauptportal von S. Petro- a
nio, begonnen 1429, vielleicht seine bedeutendste Arbeit überhaupt; weniger die Statuen der Madonna und zweier Bischöfe in der Lunette, als die Reliefhalbfiguren der Propheten und Sibyllen in der Schrägung der Pforte und des Bogens. Die neue Kunstzeit spricht hier vernehmlich aus den scharf individuellen Köpfen und aus dem Momentanen der Bewegung. Die fünf Geschichten aus der Kindheit Christi, am Architrav passen nicht wohl zu Q.'s sonstigen Reliefs; die zehn Reliefs mit den Geschichten der Genesis an den Pilastern der Thür erregen ebenfalls einige Zweifel. Wenn sie aber von Quercia sind, so würden sie eine so früh im XV. Jahrh. unerhörte Freiheit des Styles bezeugen, während sie für das XVI. Jahrh. doch nur die Geltung von manierirten und wenig durchgebildeten Arbeiten haben könnten.

Ein bolognesischer Schüler Quercia's, Niccolò dell' Arca (st. 1494), fertigte die grosse thönerne, ehemals vergoldete Reliefmadonna b
an der Fassade des Pal. Apostolico, die für die Zeit um 1460 kein bedeutendes Werk ist. — Wichtiger war Niccolò's Theilnahme an der Arca in S. Domenico, von welcher er seinen Beinamen erhielt. Hier c
werden ihm mehrere der obern Statuetten und der knieende Engel rechts vom Beschauer [1]) zugeschrieben; für die übrigen Statuetten (Niemand sagt genau welche) nennt man einen wohl fünfzig Jahre jüngern Künstler, Girol. Cortellini. Genug dass es angenehme und lebensvolle Figürchen sind, die vielleicht im Abguss eine weite Verbreitung finden würden. (Der heil. Petronius und der Engel unten links vom Beschauer sind anerkanntermassen von Michelangelo.) — Eine sehr tüchtige Arbeit des Niccolò ist auch das bemalte Reiterrelief des d
Annibale Bentivoglio (1458) in der gleichnamigen Capelle zu S. Giacomo maggiore (Chorumgang).

[1]) Welchen ich glaube für ein Werk des XVI. Jahrhunderts halten zu müssen.

Den Einfluss von Quercia's Styl wird man vielleicht ausserdem erkennen an den Sculpturen der Fassade von Madonna di Galliera. a Dagegen zeigt er sich da nicht deutlich, wo man ihn erwarten sollte, nämlich in den Propheten und Sibyllen (unten) an den Seitenfenstern b von S. Petronio, welche zum Theil gute Arbeiten verschiedener lombardischer Meister des XV. Jahrh. sind [1]).

Von Quercia's sienesischen Schülern führte Urban von Cortona, wie man glaubt nach des Meisters Entwürfen, die Statuen der c HH. Ansanus und Victorius an den mittlern Pfeilern des Casino de' Nobili in Siena aus, lebendige und resolute Gestalten, die an das Beste von Verocchio erinnern; Ähnliches gilt von dem etwas spätern Ne- d roccio (Statuen in den beiden Seitennischen der runden Cap. S. Giovanni im Dom). Vecchietta dagegen hat die naturalistische Härte Donatello's ohne dessen innere Gewalt; seine Bronzestatue des Er- e lösers, auf dem Hauptaltar der Hospitalkirche della Scala, ist wie ein Andrea del Castagno in Erz; die Grabstatue des Soccino († 1467) in f den Uffizien (I. Zimmer d. Br.) sieht einem von der Leiche genommenen Abguss ähnlich, wenn auch die Falten nicht ohne Geschick geordnet sind. Auch die übrigen Sienesen sind nach den in den Gängen der g Academie aufgestellten Fragmenten zu schliessen von keiner Bedeutung (die Cozzarelli, u. A.), wenn nicht die mir unbekannten Sculpturen in der Osservanza ihnen doch einen bessern Platz anweisen. — Später folgt dann, ganz vereinzelt, der oben bei Anlass der Decoration h (S. 239, e) erwähnte herrliche Altar in Fontegiusta.

Die römische Sculptur dieser Zeit ist eine fast ganz anonyme. Doch steht wenigstens am Anfang des Jahrh. der Name des Paolo Romano fest. In ihm regt sich, gleichzeitig mit Quercia, der beginnende Realismus wenigstens in so weit, dass seine liegenden Grabstatuen mit Geist und Freiheit individualisirt heissen können. (Grab-

a [1]) Die ältern nach dem Campo santo versetzten Grabmäler verschiedener Kirchen hat der Verfasser nur flüchtig gesehen. Es befindet sich darunter das Grabmal Papst Alexanders V.

mäler des Card. Stefaneschi, st. 1417, im linken Querschiff von S. Maria a in Trastevere, — und des Comthurs Carafa im Priorato di Malta; — b vielleicht schon dasjenige des Card. Adam, st. 1398, in S. Cecilia). — c Von zweien Schülern Paolo's, Niccolò della Guardia und Pierpaolo da Todi das aus einer Anzahl erzählender u. a. Reliefs bestehende Denkmal Pius II (st. 1464), im Hauptschiff von S. Andrea d della Valle; später als Gegenstück hinzugearbeitet das Denkmal Pius III; beide ungünstig aufgestellt. — Von den sichern Arbeiten des Filarete, A. Pollajuolo[1]) und Mino da Fiesole (s. oben) war schon die Rede; sodann ist hier der Abschnitt über das Decorative (S. 242) zu vergleichen.

Ausser dem was dort über den römischen Gräberluxus seit 1460 im Allgemeinen gesagt ist (vgl. auch S. 229), muss hier zugestanden werden, dass der schönste Eindruck dieser römischen Sculpturen ein collectiver ist. Sie geben zusammen, in ihrer edeln Marmorpracht, das Gefühl eines endlosen Reichthums an Stoff und Kunst; die Gleichartigkeit ihres Inhaltes, der doch hundertfach variirt wird, erregt das tröstliche Bewusstsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeiht, als bei der Verpflichtung, stets „originell“ im neuern Sinne sein zu müssen. An den Grabmälern ist der Todte in einfache Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihn umstehen, in den Seitennischen, seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der Tugenden; oben erscheint, zwischen Engeln, die Gnadenmutter mit dem Kinde oder ein segnender Gottvater — Elemente genug für die wahre Originalität, welche hergebrachte Typen gerne mit stets neuem Leben füllt, und dabei stets neue künstlerische Gedanken zu Tage fördert, anstatt bei der Poesie und andern ausserhalb der Kunst liegenden Grossmächten um neue „Erfindungen“ anzuklopfen.

Ein ganzes Museum von Sculpturen findet sich in S. Maria del popolo; hundert andere Denkmäler sind durch alle ältern Kirchen zerstreut. Wir nennen bloss das Bedeutendere.

---

[1]) Ob die bronzene Grabstatue eines Bischofs in S. M. del popolo (3. Capelle e rechts) von ihm sein mag?

a Der Art Mino's stehen am nächsten: das Grabmal des Bartol.
Roverella († 1476) in S. Clemente (rechts), mit werthvollen Reliefs
von verschiedenen Händen, die trauernden Putten vorzüglich schön,
b die Madonna vielleicht von Mino selbst; — das Grab des jungen Al-
bertoni († 1485) in S. M. del popolo (4. Cap. rechts), nahe verwandt
c mit dem S. 607, d erwähnten; — der Tabernakel der Nebencapelle links
d in S. Gregorio; — die Gräber Capranica und de Coca in S. M. sopra
Minerva (hinten rechts), mit ausgemalten Nischen; — die Gräber de
e Mella († 1467) und Rod. Sanctius († 1468) in der Halle hinter S. M.
di Monserrato. Geringerer Grabmäler, Tabernakel etc. zu geschweigen.

Parallel mit diesen Werken gehen diejenigen eines andern Mei-
sters oder einer andern Werkstatt, welcher wir das Beste verdanken.
Ohne den herrschenden Typus des decorativen Grabes und Altares zu
überschreiten, zeigen diese Arbeiten einen höhern Adel des Styles,
eine lebendigere Durchführung alles Äusserlichen und einen schönern,
oft ganz innigen Ausdruck, der doch nichts mit dem der umbrischen
f Maler gemein hat. Die frühsten: das Grabmal Lebretto († 1465)
g nächst dem Hauptportal von Araceli; — das des Alanus von Sabina
in S. Prassede (eine der Cap. rechts); — dann folgt das prachtvolle
h Monument des Pietro Riario († 1474) im Chor von SS. Apostoli, —
i mit welchem das ungleich spätere des Gio. Batt. Savelli († 1498) im
Chor von Araceli eine bestimmte Stylähnlichkeit hat; — auch die Fi-
k guren der beiden Johannes in einem Vorgemach der Sacristei des
Laterans gehören hieher. — Den Höhepunkt dieses Styles bezeichnet
l dann der Altar Alexanders VI (1492, als er noch Cardinal Borgia
war) in der Sacristei von S. M. del popolo, mit den wunderschönen
m Engeln in den Bogenfüllungen; — und der kleine Altar des Guiler-
mus de Pereriis (1490) im Chorumgang von S. Lorenzo fuori le mura;
n — endlich eine einzelne Figur des heil. Jacobus d. ä. im Lateran (an
einem Wandpfeiler des rechten Seitenschiffes). — Es ist auffallend,
o dass beim Dasein solcher Kräfte das Grabmal Sixtus IV in so (ver-
hältnissmässig) geringe Hände fallen konnte, wie die erhaltenen Reliefs
zeigen. (Crypta von S. Peter.)

Später findet sich auch der umbrische Gefühlsausdruck in einigen
p ausgezeichneten Werken; so sind an der Hoftreppe des Nebenbaues
links an S. Maria maggiore Fragmente eines Altares eingemauert,

welche köstliche Nischenfiguren und die besten, naivsten römischen Putten des XV. Jahrh. enthalten; — etwas später (1510) entstand das Grab eines Erzbischofs von Ragusa links vom Portal in S. Pietro a in Montorio, von dem sonst wenig bekannten Bildhauer Gio. Ant. Dosio, mit einer sehr schönen, frei peruginesk empfundenen Madonna.

Unter den liegenden Bildnisstatuen der Gräber ist diejenige des b Pietro Mellini († 1483) in der gleichnamigen Capelle in S. M. del popolo besonders bemerkenswerth durch die naturalistische Strenge, womit Kopf und Hände individualisirt sind; — ähnlich die des Cor- c dova († 1486) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Wen die Grabstatue Alexanders VI († 1503) interessirt, findet dieses mittel- d mässige, doch in den Zügen wahrscheinlich sehr getreue Werk in der Crypta von S. Peter. (Die Gebeine liegen im Chor von S. M. di Monserrato.) Die lieblichsten Mädchenköpfe an dem einen Grabe der e Familie Ponzetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace (Hauptschiff links); zwei gute Greisenbüsten an dem Grabmal Bonsi, Vorhalle von f S. Gregorio. — Über der Treppe der Villa Albani die liebenswürdig g naturalistische Büste einer angehenden Matrone (der Teodorina Cybò).

Noch zu den bessern Arbeiten gehörend, doch ohne tiefere Eigenthümlichkeit: in S. M. del Popolo: das prächtige Grabmal Lonati h (Querschiff links); — das Grab des Cristoforo Rovere (nach 1479, 1. Cap. rechts); — des Giorgio Costa (1508, 4. Cap. rechts); — des Pallavicini (1507, 1. Cap. links); des Rocca (1482, in der Sacristei); — die letztern vier vielleicht von demselben Künstler, welcher in der Minerva die Grabmäler Sopranzi (1495, letzte Cap. des rechten Seiten- i schiffes) und Ferrix (1478, im ersten Klosterhof), ausserdem vielleicht auch das Grab des Diego de Valdes (1506, in der Halle hinter S. M. k di Monserrato) schuf. Alles Arbeiten von einer gewissen stereotypen Eleganz, mit einzelnen trefflichen Bestandtheilen.

Die Masse der übrigen marmornen Grabmäler und Altäre lassen sich meist einer der eben angegebenen Rubriken unterordnen; sie alle zu nennen, fehlt uns der Raum. Es giebt darunter sehr kostbare, welche nur wenig eigenthümliches Leben, und sehr einfache, welche doch irgend einen ganz schönen Zug enthalten.

In Genua drang der realistische Sculpturstyl nur sehr langsam
a durch. Man sieht im Dom auf dem 1. Altar rechts das Relief einer Kreuzigung, von guter und fleissiger Arbeit etwa aus der Mitte des Jahrh., und doch kaum von einem fernen Echo der florentinischen
b Umwälzung berührt. Ebenso ist (in der 1. Cap. links) das Grabmal des 1461 verstorbenen Card. Giorgio Fiesco in der Anordnung sowohl als in der recht schönen und ausdrucksvollen Behandlung fast noch ein Werk des vorhergehenden Jahrhunderts. — Das Thürrelief mit der
c Anbetung der Könige, an dem Hause N. 111 Strada degli orefici, ist vielleicht kaum früher und doch noch fast germanisch; hier nennenswerth als das beste unter sehr vielen.

Am frühsten meldet sich der Realismus des XV. Jahrh. — vielleicht selbständig, vielleicht auf eine Anregung hin, die von Quercia herstammen könnte — in den Ehrenstatuen verdienter Bürger. Wohl ein Duzend derselben aus dieser Zeit stehen theils (nebst neuern) in den
d Gängen und im Hauptsaal des Pal. S. Giorgio am Hafen, theils in den
e fünf Aussennischen eines Palastes an Piazza Fontane amorose (N. 17, er heisst Pal. Spinola), auch anderswo. Bei ungeschickter Gestalt und Haltung, bei einer bisweilen rohen Draperie ist doch in den Köpfen, auch wohl in den Händen der Ausdruck des individuellsten Lebens hie und da vollkommen erreicht. (Auch für die Trachten von Werth.)

Ein kenntlicher florentinischer Einfluss ist vielleicht zuerst an den
f erzählenden Reliefs der Aussenseite und der grossen innern Lunetten der Johannescapelle im Dom sichtbar; ungeschickte, selbst rohe Arbeiten, die man nicht einmal Mino da Fiesole, geschweige denn Matteo Civitali zutrauen möchte, als dessen Arbeit wenigstens die Lunette links gilt. Mit den notorischen Arbeiten Matteo's (S. 606, b) schliesst dann das Jahrhundert.

Woher für Venedig die Anregung zu dem neuen Styl kam, ist schwer zu sagen. Derjenige bedeutende Künstler, welcher in den ersten 4 Jahrzehnden des XV. Jahrh. die Reihe der Renaissancebildhauer eröffnet, Mastro Bartolommeo, wächst so allmälig in den neuen Styl hinein, dass man annehmen darf, er sei selbständig durch

den Zug der Zeit darauf gekommen, noch ehe die Antikensammlung des (1394 gebornen) Malers Squarcione in Padua vorhanden war [1]).

Sein frühstes Hauptwerk, in der entlegenen Kirche der Abbazia (links vom Portal) ist eine grosse ehemalige Thürlunette; die „Mater misericordiæ", von jener reichen deutschen Lieblichkeit des Antlitzes, die aus so manchem venezianischen Marmorkopf des XIV. Jahrh. herausschaut, steht zwischen kleinern knieenden Mönchen, deren Geberden und Bildnisszüge die tiefste Andacht ausdrücken; Engel halten das Gewand der Jungfrau über ihnen ausgespannt; der übrige Raum ist ausgefüllt durch Laubwerk mit den Halbfiguren von Propheten; das Kind ist als Relief in die colossale Agraffe versetzt, welche den Mantel der Maria zusammenhält — eine in diesem architektonischen Styl und in dieser Zeit vollkommen glückliche Kühnheit [2]). — Zu den Seiten zwei Engelstatuen, decorativ und fast roh wie die Lunette auch, aber von demselben tiefen Ausdruck. (An der Wand gegenüber drei Statuen weiblicher Heiligen, schon dem spätern Styl B.'s näher.)

Wenn nun hier noch der germanische Styl, obwohl bereits gemildert, vorherrscht, so zeigt die Portal-Lunette an der Scuola di S. Marco einen ganz ähnlichen Gegenstand entschieden in der neuen Art gebildet. Wir sehen S. Marcus, eine würdige Gestalt, thronend zwischen der knieenden Bruderschaft, deren Vorsteher ihm die linke Hand küsst, während er mit der Rechten segnet. Der Styl der neuen Zeit drückt sich ganz sprechend aus in einem jener neu gewonnenen Reizmittel, die dem XIV. Jahrh. noch ganz fremd waren: S. Marcus sitzt nach links und wendet sich nach rechts (vom Beschauer). — Die Statuen neben und über der Lunette scheinen neuer und restaurirt.

Das wichtigste spätere Werk B.'s sind dann die Sculpturen an der Porta della carta des Dogenpalastes (1439). Sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten oben trifft er hier — wahrscheinlich zufällig — ziemlich nahe mit Quercia zusammen. Mit dem muthwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tu-

[1]) Vasari, im Leben des Scarpaccia, nennt wohl einen florent. Bildhauer Simone Bianco, der sein Leben in Venedig zugebracht habe, giebt aber keine Werke desselben an.

[2]) Für welche überdiess byzantinische Vorbilder vorhanden waren.

genden giebt die Fortitudo ein herrliches Motiv, welches so ganz verschieden von Ghiberti's Art und doch parallel mit derselben die Freiheit des neuen Styles mit der Würde des germanischen verbindet [1]).
a — (An dem Hauptfenster gegen die Riva hin, welches der Verf. Reparaturhalber verdeckt fand, will man in den Statuen ebenfalls B.'s Styl erkennen. Ausserdem werden ihm die Apostel und der heil.
b Christoph an der Fassade von S. Maria dell' Orto zugeschrieben; letzterer wohl am ehesten mit Recht; die Apostel scheinen von verschiedenen Händen zu sein [2]).

Dem wachsenden Kunstbedürfniss der Republik scheinen diese und andere einheimische Kräfte bald nicht mehr genügt zu haben. Donatello erschien in Padua (S. 597 ff); Verocchio wurde für ein grosses Denkmal in Anspruch genommen (S. 603, a). Auch andere Toscaner arbeiteten früher und später in Venedig, wie z. B. die sonst nicht bekannten Piero di Niccolò aus Florenz und Giovanni di Martino aus
c Fiesole, welche das Dogengrab Mocenigo († 1423) im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo fertigten, offenbar unter Donatello's Einfluss (und kaum vor 1450); ein Werk das sich durch die Schönheit der Köpfe an den zahlreichen Statuetten auszeichnet.

Die paduanische Malerschule mit ihrem scharfen, fleissigen Modelliren, ihren plastischen und antiquarischen Studien musste ihrerseits ebenfalls auf die Sculptur wirken: keine Malereien des damaligen Italiens haben einen so ausgesprochenen plastischen Gehalt wie die ihrigen, Verocchio etwa ausgenommen. — Wahrscheinlich empfing von ihr aus der veronesische Bildhauer Antonio Rizzo seine Anregung.
d Von ihm sind (um 1471) die Statuen Adam und Eva im Dogenpalast (unten gegenüber der Riesentreppe) gearbeitet: ersterer eine vorzüg-

[1]) Fast gleichzeitig mit der Porta della carta entstand das Heiligengrab des
* Beato Pacifico († 1437) im rechten Querschiff der Frari. Schlecht erhalten und ungünstig in dunkler Höhe befestigt, scheint es der Art des B. ähnlich.

[2]) Von zwei verschiedenen guten Zeit- und Stylgenossen sind in Madonna dell'
** orto vorhanden: auf dem 3. Altar rechts eine lebensgrosse stehende Madonna, von etwas deutschem Charakter; über der Sacristeithür die Halbfigur einer Madonna, milder und anmuthiger.

lich tüchtige Bildung, deren Naturalismus gemildert erscheint durch die ergreifende Geberde und Miene des Schuldbewusstseins: bei Eva ist derselbe schon störender.

Seit der Mitte des XV. Jahrh. erscheinen dann mehrere Bildhauerwerkstätten neben einander und in wechselseitiger Einwirkung auf einander. Die wichtigsten derselben sind die der Bregni, der Lombardi und des Leopardo.

Die Gesammtheit ihrer Productionen ist schon der Masse nach sehr bedeutend: an innerm Gehalt bilden dieselben das wichtigste Gegenstück zu den Werken der gleichzeitigen Toscaner. Es ist der Realismus des XV. Jahrh. ohne Donatello, ohne die extremen Härten aber auch ohne die entschiedene Kraft der Motive. Es mangelt nicht an Bestimmtheit der Formen, zumal der Gewandung, wohl aber an der unablässigen Beobachtung des bewegten Körpers; daher sind auch der Attituden wenige, die sich um so häufiger wiederholen; die Behandlung des Nackten ist beträchtlich conventioneller als gleichzeitig bei den Vivarini und bei Mantegna. Den Ersatz bildet ein sehr entwickelter Sinn für schöne und anmuthige Formen und für höhern Gefühlsausdruck; noch verhüllt und befangen bei Pietro Lombardo, der in den Köpfen mannigfach die Härten eines Bart. Vivarini theilt; gesteigert bis zum tiefsten und süssesten Reiz bei Leopardo.

Die Antike wirkt nur stellenweise direkt ein, dann aber so stark wie vielleicht bei den damaligen Florentinern nirgends. Im Ganzen ist allerdings eher die Malerei der paduanischen Schule als Führerin dieser Sculptur zu betrachten. Mit ihr ist der Ausdruck vieler Köpfe, die Behandlung der Falten und Brüche des Gewandes, auch die Stellung vieler Figuren am nächsten verwandt. Auch an Cima, Carpaccio und Giovanni Bellini wird man vielfach erinnert.

Angewiesen auf die zum Theil zweifelhaften und unbestimmten Namengebungen, welche bis jetzt im Gange sind, können wir unmöglich die einzelnen Künstlercharaktere scharf von einander abgrenzen. Unsere Aufzählung macht desshalb keinerlei systematische Ansprüche.

Die ältern Bregni, Antonio und Paolo, erscheinen noch wie Schüler des Mastro Bartolommeo an dem Dogengrab Franc. Foscari

a († 1457) im Chor der Frari (rechts). Nicht nur ist die Decoration noch gothisch wie bei Jenem, sondern sie gleichen ihm auch in der tüchtigen, an Quercia erinnernden Lebensauffassung. — Gegenüber steht das derselben Künstlerfamilie zugeschriebene Dogengrab Tron († 1472), in der Decoration schon vollkommene Renaissance, im Figürlichen sehr ungleich und jedenfalls von verschiedenen Händen; die Dogenstatue insbesondere wird als Werk des Antonio namhaft gemacht. An den beiden Tugenden zu seinen Seiten haben wir die ersten vollständigen Typen derjenigen fleissigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, welche sich in Venedig bis gegen das Jahr 1500 wiederholen; der Schildhalter links ist eine trefflich lebendig gewendete Figur, wahrscheinlich von

Lorenzo Bregno, welcher die Hauptkraft der Schule wurde.
b Von ihm ist wahrscheinlich das Denkmal des Feldherrn Pesaro († 1503) im rechten Querschiff derselben Kirche (über der Sacristeithür) mit den Statuen des Verstorbenen, des Neptun und des Mars — letztere freilich von Baccio da Montelupo, dessen florentinische Lebensderbheit den Venezianern überlegen erscheint. — An dem Vorbau im
c Hof des Dogenpalastes möchte der Schildhalter neben Bandini's Statue des Herzogs von Urbino ebenfalls eine Arbeit Lorenzo's sein. — In
d S. Giovanni e Paolo ist die Statue des Feldherrn Naldo (rechtes Querschiff, über der Thür) vom Jahr 1510 ein ziemlich lebloses Werk.

Mit oder bald nach den Bregni traten die Lombardi auf, vielleicht nicht bloss eine Familie, sondern eine Colonie lombardischer Bildhauer, deren Styl, wie wir sehen werden, mit den besten gleichzeitigen Werken des übrigen Oberitaliens eine nahe Verwandtschaft zeigt. Als Baumeister und Decoratoren werden ihrer fünf oder sechs genannt (S. 214. Anm.); in der Sculptur kommt hauptsächlich Pietro mit seinen Söhnen Antonio und Tullio in Betracht.

Was sie gemeinschaftlich hervorbrachten, wird sich jetzt kaum mehr scheiden lassen. Pietro's Namen, aber von späterer Hand, habe
e ich nur an einer Statuette des heil. Hieronymus in S. Stefano (3. Altar links) entdecken können; danach eine ganze grosse Anzahl von Werken näher bestimmen zu wollen, in welchen man die „Schule der

Lombardi" oder die „Art der L." im Allgemeinen zu erkennen pflegt, wäre ein gewagtes Unternehmen. Als allgemeines Schulgut sind der Betrachtung besonders werth:

An der Scuola di S. Marco die obern Statuen zwischen und über a den Rundgiebeln.

Im Dogenpalast an dem Vorbau gegenüber der Riesentreppe: die b Figuren auf den Spitzthürmchen, zum Theil auf kugelförmigen von hübschen Putten gehaltenen Untersätzen; diese am besten von der Sala del collegio aus sichtbaren Statuen sind zum Theil sehr geistvoll und lebendig, besonders die Prudentia mit dem Spiegel.

An S. Maria de' miracoli: die sämmtlichen Aussensculpturen; c der Gottvater und die anbetenden Engel über und neben der halbrunden Obermauer nur Decorationsarbeit, aber vorzüglich schön gedacht; die Halbfiguren der Propheten und Heiligen in den Bogenfüllungen der obern Pilasterordnung, ebenfalls trefflich ausdrucksvoll und von meisterhafter Arbeit.

In der Capella Giustiniani zu S. Francesco della Vigna (links d neben dem Chor) verrathen von den Reliefhalbfiguren an den Wänden die vier Evangelisten einen besonders geistvollen Künstler (Tullio L.?); die übrigen scheinen von demjenigen noch etwas befangenern, aber ernsten und tüchtigen Meister, welcher die Halbfiguren der Pro- e pheten an den Chorschranken der Frari verfertigte. (Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Reliefíries mit der Geschichte Christi sind zierliche, aber geringe Arbeiten.)

In den Frari könnten die Statuen der Apostel und Heiligen über f den Chorschranken am ehesten ein Werk dieser Schule sein. Ausserdem wird derselben dort das Grab des Jacopo Marcello († 1484) vermuthungsweise zugeschrieben (im rechten Querschiff, rechts).

In S. Stefano enthält ausser der genannten Arbeit die Sacristei g zwei halbe und zwei ganze Heiligenfiguren des Pietro; letztere für ihn vorzüglich charakteristische Werke.

In S. Giovanni e Paolo ist das Dogengrab Mocenigo († 1476) h rechts vom Portal, eine gemeinschaftliche Arbeit des Pietro, Antonio und Tullio; ein Haupttypus der frühern Gräber dieser Art, mit lauter Helden, die den Sarg tragen und in Seitennischen stehen, mit Putten welche aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind,

mit Trophäen und Herculesthaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zweier Engel — von schönem Ausdruck, während das Übrige von mittlerm Werthe, der Doge nur durch seinen Porträtkopf ausgezeichnet ist. — Ebendaselbst im linken Sei-
a tenschiff das Dogengrab Marcello († 1474), anonym aber ohne Zweifel ebenfalls aus dieser Werkstatt, am ehesten von **Pietro** selbst, mit vier in seiner Art hübschen Tugenden.

b Die vergoldete Madonna an der Torre dell' Orologio, welche ebenfalls dieser Schule zugeschrieben wird, ist von gutem und mildem Ausdruck, aber in der Anordnung nicht geschickt [1]).

Pietro und **Antonio** arbeiteten endlich (1505—1515) die Mo-
c delle der grossen Bronzearbeiten in der **Capella Zeno** zu **S. Marco** gemeinschaftlich mit

Alessandro Leopardo, der ebenfalls das Haupt einer beträchtlichen eigenen Werkstatt war. Ihm wird vor Allem das schönste
d der Dogengräber beigelegt, dasjenige des **Andrea Vendramin** († 1478) links im Chor von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den Gräbern des P. Lombardo ist schon die Eintheilung besser, ohne jene allzugleichartigen Wiederholungen; die untern Figuren — drei Genien mit Leuchtern am Sarcophag, zwei Helden in Seitennischen und zwei später beigefügte Figuren — haben die nöthige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen Grades und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen welche einen Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten an dem herrlich verzierten Sockel sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Masses und der Abstufung bezeichnet hier allein schon den grossen Künstler, ebenso die Behandlung des Einzelnen. Zwar sind seine Motive zum Theil kaum entschiedener als die der Lombardi; seine Helden stehen, seine Engel laufen nicht freier und besser; nur in den Tugenden am Sarcophag fällt eine edlere und freier abwechselnde Stellung auf, welche auf einem sehr

[1]) In Ravenna werden dem Pietro Lombardo oder den Lombardi überhaupt bei-
a gelegt: eine Altareinfassung und ein Grabmal in S. Francesco, und ein
aa S. Marcus (Hochrelief, datirt 1491) im Dom, ein ausgezeichnetes Werk.

unmittelbaren Studium der Antike beruhen muss. Das Beste aber hat L. nicht aus dieser Quelle; ich meine die wunderbare Süssigkeit und Milde der reichgelockten jugendlichen Köpfe, die in dieser Zeit gradezu nur bei Lionardo da Vinci ihres Gleichen findet. Und der eine herrliche Putto, welcher auf seinem Seepferd so wohlgemuth über die Wellen gleitet, ist auch wohl ebenso von Leopardo beseelt, wie die Putten der Galatea es von Rafael sind.

Ausserdem sind notorisch von Leopardo die drei Flaggen- a
halter auf dem Marcusplatz, deren Figürliches dieselbe Benützung antiker Vorbilder mit grossem natürlichem Schönheitssinn verbunden offenbart¹).

Nach Massgabe dieser Werke hat man nun auszuscheiden, welche Theile der Sculpturen in der Cap. Zeno zu S. Marco ihm gehören. Es b
handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten des XVI. Jahrhunderts, diejenige des Cardinals Gio. Batt. Zeno. An dem Sarcophag selbst sind wohl die sechs zum Theil den Deckel haltenden Tugenden von Leopardo; sie erscheinen allerdings freier, ihm mehr gemäss, weniger durch die Antike befangen als diejenigen am Grabmal Vendramin. Die liegende Statue des Cardinals ist schwer zu definiren. Auf dem Altar sind die Statuen des Petrus und des Täufers Johannes wohl am ehesten von Pietro oder Antonio Lombardi, herrliche Köpfe, welche die unvollkommene Stellung wohl gut machen; ebenso das Relief des Thronhimmels (Gottvater mit Engeln). Die be-

---

¹) Hier oder nirgends sind zwei Reliefs unterzubringen, welche zu den schönsten in Venedig gehören. In einer Nebencapelle des rechten Querschiffes *
von S. Trovaso findet sich ein Altarvorsatz, der in flacher, etwas unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten (ähnlich denjenigen in dem muranesischen Altarbild der Krönung Mariä in der Academie) und seit- **
wärts musicirende Engel darstellt, von der naivsten Anmuth in Köpfen und Geberden und mit grossem, raffinirtem Geschick der Verkürzungen. Man glaubt ein florentinisches Werk vor sich zu sehen, bis man dieselbe Behandlung in einem Relief der Camera a letto des Dogenpalastes wieder erkennt; †
zwei Heilige empfehlen den knieenden Dogen und den Patriarchen der thronenden Madonna; es ist die Seele Giovanni Bellini's in Marmor. Das Christuskind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Ob diese köstlichen Werke von L. sind, mag zweifelhaft bleiben; aber sie kommen seiner Art näher als der aller Übrigen.

rühmte Madonna della Scarpa dagegen, dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellini's, mag wiederum eher dem Leopardo angehören. Vorzüglich schön ist das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, welches sich eben zum Segnen anschickt.

Unter diesen gemischten Eindrücken scheinen Pietro Lombardo's Söhne Antonio und Tullio aufgewachsen zu sein. Von Antonio werden meines Wissens nur zwei sichere Einzelarbeiten nam-
a haft gemacht: die Statue des h. Thomas von Aquino über dem Grabmal Trevisan[1]) im linken Seitenschiff der Frari, und in S. Antonio zu Padua, Cap. del Santo, das neunte Relief, wovon unten. Er folgt oder geht voran (im Styl) seinem berühmtern Bruder

Tullio. Von Leopardo und von dem Studium der Antike zugleich berührt, hat er diese Einwirkungen mit der Lehre seines Vaters in einen gewissen Einklang gebracht. Sein grosser Schönheitssinn hat sich zwar in gewisse Manieren verfangen, da die innere Kraft demselben nicht gleich stand. (Feine, wie gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeiten der Haare, conventionelle Stellungen etc.) An sicherer Naivetät steht er dem Leopardo beträchtlich nach. Allein im günstigen Fall hat er Werke hervorgebracht, welche nicht zu den grossartigsten, wohl aber zu den ansprechendsten jener Zeit zu rechnen sind.

b Zum Frühsten möchten diejenigen Arbeiten in S. Maria de' miracoli gehören, welche ich ihm glaube zuschreiben zu müssen; es sind die halben Figuren auf der Balustrade der Chortreppe — worunter Maria und gegenüber der Engel Gabriel vielverheissend erscheinen wie Jugendwerke Rafaels — und die Reliefscheiben an den meisten
c Thürpfosten. Dann sind datirt vom J. 1484 die vier knieenden Engel, welche das Taufbecken in S. Martino (links) tragen, schön gedacht, mit andächtigen und anmuthigen Köpfen. Nicht viel später möchte
d das grosse Relief in S. Giovanni Crisostomo (2. Altar links) entstanden sein; Christus, von den Aposteln umgeben, legt die Hand

[1]) Von wem ist an diesem Grabe die Porträtstatue des jungen, 1528 verstorbenen Alvise Trevisan? Jedenfalls ein Muster des nobeln Liegens eines vornehmen Todten.

auf eine gekrönte Frau; wahrscheinlich eine etwas ungewöhnliche Darstellung der Krönung Mariä, womit auch die oben erscheinende Glorie wohl stimmen würde. In den Köpfen, zumal der Hauptpersonen, ist eine eigenthümliche classische Idealität erstrebt, die in der damaligen Sculptur sonst kaum vorkömmt. — Von den untern Sculpturen der Scuola di S. Marco kommen die zwei ziemlich befange- a
nen Löwen weniger in Betracht als die zwei Thaten des heil. Marcus, bei welchen dem Künstler nicht bloss römische, sondern griechische Reliefs scheinen vorgelegen zu haben, wie besonders aus der Behandlung der hinten stehenden Personen erhellt. Womit dann die perspectivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderlich contrastirt. — Ebenfalls noch früh: das Dogengrab Mocenigo († 1485) in S. Gio- b
vanni e Paolo, links vom Portal; hier ist von den allegorischen Seitenfiguren die eine nach einem bekannten antiken Musenmotiv unmittelbar copirt; in den Sockelrelief sucht Tullio eher seine Manier mit dem süssen Ausdruck Leopardo's zu verbinden.

Von den spätern Arbeiten der beiden Brüder enthält die Capelle des h. Antonius im Santo zu Padua das Wichtigste. Wir lernen hier (im neunten Relief, wo der Heilige ein kleines Kind zum Sprechen c
bringt) den Antonio Lombardi als bedeutenden Componisten kennen; von der Schönheit der Antike erscheint er auf unbefangnere Weise durchdrungen und geleitet als Tullio. Letzterm gehören das sechste d
und das siebente Relief (wie der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und statt des Herzens einen Stein findet; wie er das gebrochene Bein eines Jünglings heilt); das erstere, bez. 1525, muss ein Werk seines hohen Alters sein, und es ist das freiere, weichere von beiden; denn das siebente hat bei bedeutenden Schönheiten auch noch alle Unarten der frühern Werke Tullio's.

Ein Zeitgenosse, vielleicht ebenfalls eher Lombarde als Venezianer, Antonio Dentone, hält in den Bildnissfiguren an dem charaktervollen Naturalismus fest, während seine Idealfiguren theils eine mehr allgemeine Formenbildung, theils ein Hinneigen zu dem übertriebenen Ausdruck eines Mazzoni verrathen. So das Relief einer Pietà mit e
Heiligen, in der Salute (Vorraum der Sacristei), wenn ihm dasselbe

a mit Recht beigelegt wird. An dem Grabmal des Feldherrn Melchior Trevisan († 1500) in den Frari (2. Cap., links vom Chor) ist die Porträtstatue eine der besten in jener herben Art, die beiden gepanzerten Putten dagegen nur allgemeines Schulgut. Ebenso verhält es sich
b mit dem Denkmal des Vittor Capello (1480) im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo; der knieende Ritter ist voll Wahrheit und Innigkeit, die heil. Helena, welche vor ihm steht, ziemlich unsicher in
c Haltung und Zügen. Die artige Halbfigur einer Heiligen in der Abbazia (Capelle hinter der Sacristei) steht doch nur mit Pietro Lombardo parallel.

Eine andere gute anonyme Arbeit, welche im Ausdruck an die
d Gemälde des Cima da Conegliano erinnert, ist das Bronzerelief einer Madonna mit Heiligen im rechten Seitenschiff von S. Stefano (bei der Sacristeithür).

Dagegen erscheinen die Apostel an beiden Wänden des Chores
e daselbst, von einem gew. Vittor Camelo, nur als zaghafte Arbeiten eines Schülers der Lombardi. — Von demselben Künstler aber enthält die
f Academie zwei kleine bronzene Hochreliefs mit Scenen nackter Kämpfenden, etwa für ein Feldherrngrab bestimmt; überaus lebendig und dabei für jene Zeit und Schule gar nicht überfüllt, sondern plastisch componirt, im Ganzen von den besten damaligen Reliefs.

g Den Pyrgoteles, welcher die Madonna in der Thürlunette von S. Maria de' miracoli gemacht hat, möchte man für einen begabten Dilettanten halten, der glücklich einen schönen Kopf und ein interessant scheinendes Motiv gefunden hat. (Das Kind fasst den Daumen an der Hand der Mutter, auf welcher es sitzt.) Man glaubt, der Künstler habe der bekannten griechischen Familie der Lascaris angehört.

In Padua hatte Donatello längere Zeit gearbeitet und sein Einfluss überwiegt noch das ganze Jahrhundert hindurch, obwohl auch die verschiedenen venezianischen Schulen daneben vertreten sind.

Einem seiner toscanischen Schüler, Giovanni von Pisa, gehört
h das thönerne Altarrelief der Cap. SS. Jacopo e Cristoforo (Eremitani),

Madonna mit sechs Heiligen nebst Predella, Puttenfries u. a. Zuthaten. Neben die Sculpturen der Lombardi etc. gehalten, zeugt dies Werk bei allen Härten doch deutlich für die siegreiche toscanische Leichtigkeit, alle Lebensäusserungen sich eigen zu machen und darzustellen.

Auch der Paduaner **Vellano** war D.'s Schüler und seine Bronzereliefs an den Chorwänden des Santo (1488) zeigen deutlicher als ir- a gend ein toscanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatello's Freiheiten nachahmte ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien in zahllosen, sorgfältigen Figürchen.

Dagegen lebte in **Andrea** Briosco genannt **Riccio** (Crispus, von seinen gelockten Haaren) der echte Geist der grossen Zeit. Das Figürliche an seinem berühmten ehernen Candelaber im Chor des b Santo (Seite 254, I) ist zwar um so viel glücklicher, je mehr es sich dem Decorativen nähert (Nereidenzüge, Centauren u. s. w.), aber auch die überfüllten erzählenden Reliefs sind geistvoll und originell. In den zwei Reliefs jener von Vellano begonnenen Reihe an den Chorwän- c den, welche dem Riccio angehören, zeigt sich eine ungemeine Überlegenheit. (David vor der Bundeslade; Judith und Holofernes, vom Jahr 1507.) Der Styl des XV. Jahrh. ist wie überall, so auch hier, dann am reizendsten, wenn er sich dem idealen Styl zu nähern beginnt.

In derselben Art sind noch eine Anzahl anderer Sculpturen gearbeitet, deren Urheber dem Verfasser nicht bekannt sind. — In S. Francesco sieht man (linkes Querschiff) ein grosses Bronzerelief der thro- d nenden Jungfrau zwischen zwei heil. Mönchen, und (rechtes Querschiff) das ebenfalls bronzene Grabrelief eines Professors, der hinter seinem Schreibtisch, Bücher nachschlagend, abgebildet ist; zu beiden Seiten Putten als Schildhalter, angenehme Werke, wenn auch ohne höheres Leben. — In den Eremitani (rechts und links von der Thür) gewal- e tige Tabernakel von Terracotta, bemalt, mit grossen Statuen und zahlreichen, auch decorativ nicht werthlosen Zuthaten, der eine (mit dem Gemälde in der Mitte) datirt 1511. In beiden scheint der Styl Donatello's und derjenige der Lombardi gemischt.

a In der Academie von Venedig sind einige bedeutende Bronzereliefs aus Riccio's Schule; das einzige, welches in der That so bezeichnet ist, eine Himmelfahrt Mariä mit den Jüngern am Grabe, ist in dem kleinen Massstab erhaben gedacht, im Ausdruck tief und innig, in Zeichnung und Composition Ghiberti vergleichbar, überhaupt eines der Meisterwerke italienischer Sculptur; — vier andere, dem Riccio selber zugeschrieben und von 1513 datirt, enthalten die Geschichte der Kreuzerfindung; im Detail sind sie dem erstgenannten wohl verwandt, aber viel überfüllter und in manchen Motiven sogar flau und unrein; — dagegen ist die Thür eines Sacramenthäuschens, welche ohne allen Grund dem Donatello zugeschrieben wird, wohl des Meisters der Himmelfahrt Mariä würdig: unter einem Renaissanceportal sieht man eine anmuthige Engelschaar: die mittlern halten ein Kreuz; an der Basis zwei kleine Reliefs mit Passionsscenen. — Von dem b etwas spätern Medailleur Cavino, der die sog. Pataviner-Münzen machte, befindet sich ebenda ein peinlich fleissiges Relief, S. Martin mit dem Bettler.

Wie im übrigen Oberitalien der realistische Styl des XV. Jahrhunderts eindrang, ist der Verfasser nicht im Stande näher anzugeben. Reisende Florentiner, auch wohl die Einwirkung Quercia's von Bologna her mögen Das vollendet haben, wozu der Antrieb schon in der c Zeit lag. Man sieht z. B. in S. Fermo zu Verona (links vom Hauptportal) das Familiengrab Brenzoni, angeblich von einem Florentiner Giov. Russi, welches in einer schönrealistisch, doch nicht in Donatello's Manier belebten Wandgruppe die Auferstehung darstellt: der Sarcophag ist zum Grab Christi umgedeutet, vor welchem die schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind: ein Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten ziehen den Vorhang. — Von diesem Geiste berührt mag dann ein Einheimischer das schon d (S. 167, c) erwähnte Reiterdenkmal des Sarego (1432) im Chor von S. Anastasia zu Verona geschaffen haben. Vor und hinter dem Feldherrn stehen — nicht mehr auf gothischen Consolen, sondern auf naturalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen, welche den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vor-

dere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Diess ganze, durchaus profane Werk ist umgeb von einer barock-gothischen Einrahmung; erst über dieser folgen — in Fresco — Engel, Heilige und Legendenscenen. Auch alles Plastische ist bemalt.

Was sonst im Westen von Venedig bis ins Herzogthum Mailand hinein von Sculpturen seit etwa 1450 vorkömmt, hat fast durchgängig eine nahe Verwandtschaft mit dem Styl der Lombardi, deren Namen wir desshalb (S. 622) unbedenklich als Landesnamen in Anspruch genommen haben. Es sind dieselben conventionellen Stellungen, Gewandmotive, Kopfbildungen, nur nicht eben häufig mit der Präcision eines Pietro Lombardo und noch seltener mit dem süssen Reiz eines Leopardo durchgeführt.

In Verona trifft man auf eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der ältern Kirchen, welche diesen allgemeinen Schultypus wiedergeben. So diejenigen im Dom, in S. Ana- a
stasia u. a. a. O.; auch die über dem Portal des bischöflichen Palastes b
(dat. 1502); die fünf berühmten Veronesen auf der Dachbalustrade des c
Palazzo del consiglio u. s. w. Das Bedeutendste enthalten ein paar Altäre in S. Anastasia: der 4. links mit vier Statuen über einander d
auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; der S. Sebastian keine geringe Bildung; — und der erste links, mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber von bedeutendem Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altares selbst wohl von anderer Hand.

Im Dom von Brescia (3. Altar, rechts) ist der Marmorschrein e
des heil. Apollonius mit seinen Legendenreliefs und Statuetten ein sehr sorgfältiges doch nicht gleichmässig belebtes Werk der Zeit um 1500.

In Bergamo enthält die Capelle Coleoni bei S. Maria mag- f
giore ausser den reichen Fassadensculpturen das prächtige Grabmal des Feldherrn Bartolommeo Coleoni selbst, theilweise von Antonio Amadeo. Vier auf Löwen ruhende Säulen tragen eine Basis mit Passionsreliefs, ganz von der fleissigen und saubern aber im Ausdruck

bis zur gemeinen Grimasse übertriebenen Art, welche wir bei Mazzoni werden kennen lernen. Auf der Basis sitzen und stehen fünf Heldenstatuen, die zum Bedeutendsten der ganzen oberitalischen Sculptur gehören; das Äusserliche der Behandlung ist in der Art der Lombardi, die Motive (des Sinnens) aber geistvoller und origineller als die meisten Werke derselben. Geringer sind wiederum die obern Theile: die Reliefs am Sarcophag selbst und die Reiterstatue darüber, nebst den Tugenden zu beiden Seiten, von verschiedenen Händen. — Ebenda a das Denkmal der Medea, Coleoni's Tochter, mit drei köstlichen allegorischen Figuren. (Die beiden Engel, welche den Altartisch tragen, bei leichter Anmuth doch ernst aufgefasst, mögen von einem trefflichen Lombarden zu Anfang des XVI. Jahrh. gefertigt sein.) — An der b Aussenseite der Capelle sind ein paar Putten oben und die Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Thaten des Hercules des herben und tüchtigen Styles wegen bemerkenswerth, die Denkmäler Cäsars und Trajans aber, welche als Aufsätze der Fenster dienen, sowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Alterthums.

Im Dom von Como lernt man zunächst den Vollender des Baues selbst, Tommaso Rodari, auch als Bildhauer und Decorator kenc nen; sein Antheil an der nördlichen Seitenpforte [1] und der von ihm d verfertigte erste Altar des rechten Seitenschiffes (datirt 1492, mit Marmorreliefs) verrathen jedoch ein nur mittelmässiges Talent. Die zahlreichen übrigen Sculpturen an und in diesem schönen Gebäude sind zum Theil bedeutender. — Von mehr oder weniger befangenen lombardischen Künstlern der Zeit um 1470—1500 rühren her: die meisten e Bildwerke an der Fassade, also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Hauptportal, in den Fenstergewandungen und weiter oben, sowie die Reliefs der drei Portallunetten; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, mittelgute Arbeiten ganz

[1]) Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich hier über Bacchanten, Centauren, Hercules, Genius Imperatoris u. a. Heidenthum nicht verwundern. Die Lunettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

in der Weise der Lombardi; die Gruppe einer Pietà auf dem 4. Altar links; der Tabernakel ohne Altar am Anfang des rechten Seitenschiffes, datirt 1482 u. a. m. — Von den Lombardi und von der Richtung Do- a
natello's zugleich inspirirt erscheint dann der prächtige grosse Schnitzaltar[1]) des heil. Abondio (der 2. im rechten Seitenschiff.) Der Meister desselben ist kein grosser Bildhauer, der die lombardische Sculptur über die Schranken des XV. Jahrh. emporgehoben hätte; in seinen Statuen und Reliefs sind Stellungen und Bildungen zum Theil ziemlich unfrei und unsicher; allein sein Naturalismus schwingt sich bisweilen zu einer ganz unbefangenen Schönheit auf, so in der würdigen Gestalt des heil. Bischofs und in dem lionardesken Haupt der Madonna. — Vielleicht dieselbe Hand verräth sich auch in den Denkmälern des ältern und des jüngern Plinius an der Fassade (das eine b
datirt 1498), deren sitzende Statuen manierirt und doch nicht ohne freie Schönheit sind; mit grosser Naivetät stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern wie er Briefe schreibt, vor Trajan plaidirt etc.; die Putten mit Fruchtkränzen u. s. w. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denjenigen der paduanischen Malerschule, wie die der meisten genannten Decorationswerke Oberitaliens.

Das Beste aus dem XV. Jahrh. sind wohl an diesem Gebäude die **Urnenträger** unter dem Kranzgesimse der Strebepfeiler; einige, c
zumal an der Südseite, stehen an origineller Energie denjenigen von S. Marco in Venedig gleich, während andere schon eine spätere und allgemeinere Formenbildung zeigen. Auch die Prophetenstatuen an der Südseite des Äussern sind besser als die der Nordseite. Von den Statuen im Innern ist noch ein guter S. Sebastian im linken Quer- d
schiff, etwa um 1530 gearbeitet, nachzuholen; ebenda eine S. Agnes, als Nachahmung einer antiken Gewandfigur; die übrigen Statuen im linken Querschiff sind ziemlich flau, die Apostel im Chor modern.

[1]) Ich nenne ihn so, ohne bei der durchgängigen Bemalung und Vergoldung gewiss zu sein, dass er wirklich ganz aus Holz und nicht zum Theil aus Stucco u. s. w. bestehe. Vom Norden her kamen damals mehrere Schnitzaltare nach Oberitalien, wovon einer in S. Nazaro zu Mailand, vordere Capelle links, im e
Styl durchaus dem St. Evergisilaltar in S. Peter zu Köln entspricht. Eine italienische Nachahmung derselben ist der in Rede stehende.

a An der Fassade der Cathedrale von **Lugano** sind unten derbere Reliefhalbfiguren von Propheten, in den Friesen dagegen Medaillons mit Halbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, letztere zum Theil von demselben süssen und innigen Ausdruck, wie die entsprechenden Figuren an S. Maria de' miracoli in Venedig, nur freier in den Formen.

b Über die Sculpturen endlich, welche die Fassade der berühmten Certosa von Pavia bedecken und auch das Innere dieser unvergleichlichen Kirche verherrlichen, darf ich aus ziemlich alter Erinnerung und aus wenig getreuen Abbildungen kein Urtheil wagen. Es werden vom XV. bis zum XVII. Jahrh. gegen 30 Bildhauer und Decoratoren bloss für die Fassade namhaft gemacht, worunter **Antonio Amadeo** und **Andrea Fusina** für das XV., **Giacomo della Porta** und **Agostino Busti**, genannt **Bambaja**, für das XVI. Jahrh. die wichtigsten sind. (Am Prachtdenkmal des Giangaleazzo Visconti arbeiteten besonders Amadeo und della Porta.) Die ganze lombardische Sculptur hatte hier ihren Heerd und ihre Schule; von hier könnten selbst die Lombardi ausgegangen sein. Der Verfasser empfindet es als die grössten Mängel dieses Buches, dass er diese Certosa und die Sculpturen von Loretto nicht so besprechen kann, wie das Verhältniss zu allem Übrigen es verlangen würde [1].

Neben all diesen zum Theil sehr realistisch gesinnten Bildhauern Oberitaliens tritt wenigstens Einer auf, der sie in dieser Richtung so weit überholt, dass sie neben ihm noch als Idealisten erscheinen. Seit dem Untergang des architektonisch bedingten germanischen Styles von jeder Rücksicht entbunden, schafft die Kunst hier eine Anzahl von Gruppen, welche als solche weder einem plastischen, noch auch einem

[1] Ein **Ambrogio da Milano** nennt sich auf dem Grabmal des Bischofs
a Roverella (1475) im Chor von S. Giorgio bei Ferrara (vor Porta romana). Nach der Madonna mit Engeln in der Lunette möchte man einen Schüler der Florentiner aus Rosellino's Zeit vermuthen; auch die sorgfältigen und glücklich beseelten fünf Statuetten, sowie die trefflich wahre Grabstatue weisen auf einen solchen Einfluss hin

höhern malerischen Gesetz, sondern nur einem dramatischen folgen. Der Bildner stellt seine bemalten zum Theil lebensgrossen Thonfiguren wohl oder übel zu einem Moment zusammen. Ein gewisser Guido Mazzoni in Modena erwarb sich und der Gattung einen sichern Ruhm, da ihm auch die gemeinste, wenn nur populär ergreifende Ausdrucksweise gelegen kam. Seine Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische, wie auf einem Theater; nimmt man sie auseinander um sie frei aufzustellen (wie diess mit einer von „Modanino", d. h. wahrscheinlich von Mazzoni gearbeiteten, a jetzt bronzirten Gruppe in Montoliveto zu Neapel, Cap. neben dem rechten Querschiff, geschehen ist), so wirken die einzelnen Figuren nur lächerlich. Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena, b der Leichnam Christi auf dem Schooss seiner Mutter, von den Angehörigen beweint: theilweise eine wahre Caricatur des Schmerzes, in unwürdigen spiessbürgerlichen Figuren und dabei doch nicht ohne wahre realistische Gestaltungskraft; der magere Leichnam ist gar nicht gemein. Eine andere Gruppe, in der Crypta des Domes (Altar rechts) c stellt die von zwei knieenden Heiligen verehrte Madonna dar; daneben steht ein ganz abscheuliches weibliches Wesen, das nach der Schürze und dem zerrissenen Ermel zu urtheilen ein Dienstmädchen darstellen könnte; sie hält ein Süppchen für das Kind und bläst schielend in den heissen Löffel. Dergleichen geht über allen Caravaggio hinaus. — Wenn man aber inne wird, wie volksthümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, dass einmal die wahre Sculptur noch einen Versuch dieser Art wagen dürfte.

Schliesslich glaube ich dem Mazzoni die Gruppe in S. Maria della d Rosa zu Ferrara (neben der Thür, links, ihrer echten Nischenaufstellung beraubt) zuschreiben zu müssen. Es ist wieder die Klage um den todten Christus, welcher hier mit demjenigen in S. Giovanni zu Modena völlig übereinstimmt; auch der furchtbar grimassirende Schmerz sowohl als der plastische Styl der übrigen Figuren ist ganz derselben Art. Es ist Zeit, den Namen Alfonso Lombardi's (welchen man dem Werk aus blosser Vermuthung beilegt) von diesen zwar energischen, aber unleidlichen Missbildungen zu trennen. — (Eine etwas gemässigtere Gruppe ähnlichen Styles im Carmine zu Brescia, Ende des e Seitenschiffes.)

In diesen lombardischen Formenkreis gehört auch wohl der Chri-
a stus am Kreuz, welcher in S. Giorgio maggiore zu Venedig (2. Altar rechts) dem Michelozzo zugeschrieben wird. Aber kein Florentiner, selbst nicht Donatello, hätte eine solche Schmerzensgrimasse gebildet.

Auch in dem marmorarmen Bologna begegnen wir diesen bemal-
b ten Thongruppen als einem sehr alten Brauch. In S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein frühromanischer Gekreuzigter mit Maria und
c Johannes: in einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3. Cap. rechts) eine Anbetung der Weisen, etwa XIV. Jahrh., mehrerer sog. heiliger Gräber nicht zu erwähnen. — Mit Mazzoni verwandt, nur weniger scharf und absurd: der etwas jüngere Vincenzo Onofri;
d von ihm ein heil. Grab, rechts neben dem Chor von S. Petronio; und
e das farbige Relief im Chorumgang der Servi (1503), Madonna mit S. Laurentius und S. Eustachius nebst zwei Engeln, eine bessere, gar nicht seelenlose Arbeit; wie denn auch die Grabbüste des berühmten
f Philologen Beroaldus in S. Martino maggiore (hinten, links) lebendig und schön behandelt ist. Ausserdem gehört ihm das Grabmal des Bi-
g schofs Nacci in S. Petronio (am Pfeiler nach der 7. Capelle links).

Abgesehen von den florentinischen Arbeiten (der Altar mit Engelreliefs und das Grabmal von Rosellino in der Cap. Piccolomini in Montoliveto; der Triumphbogen Giul. da Majano's im Castell etc.) geben die Sculpturen Neapels den Charakter der damaligen italienischen Kunst nur beschränkt wieder. — Die ehernen Pforten des ge-
h nannten Triumphbogens, von Guglielmo Monaco aus Neapel — überfüllte Schlachtreliefs mit einzelnen schönen Motiven — dürfen so wenig als Filarete's Pforten von S. Peter mit dem etwa gleichzeitigen Ghiberti verglichen werden. — Über Reliefs und Statuetten gehen die neapol. Bildhauer dieses Jahrh. überhaupt kaum hinaus. Zu den Aus-
i nahmen gehört u. a. die naturalistisch gut gearbeitete knieende Statue des Olivieri Carafa in der Crypta des Domes. Die paar tüchtigen
k Bronzebüsten im Museum (Abtheilung der Terracotten, I. Zimmer) scheinen wiederum florentinische Arbeit zu sein. Über die Gruppe der Grablegung in Montoliveto (Capelle rechts, hinten), von „Modanino", vgl. was eben über Guido Mazzoni gesagt wurde (S. 635, a).

Wenn die grossen Bildhauer des XVI. Jahrh. bei weitem nicht die grossen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht zu halten scheinen, was das XIV. und XV. Jahrh. in der Sculptur versprach, so lag die Schuld lange nicht bloss an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, welche zunächst die kirchliche Sculptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelsculptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine nur halbkirchliche allegorische Sculptur, allein dieser fehlte die innere Nothwendigkeit, sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine nothwendige Äusserung eines allverbreiteten mythologischen Bewusstseins.

Dafür wird die Sculptur im XVI. Jahrh. eine *freiere* Kunst als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Massstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gothischen Zeit die Architektur völlig vor: das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der frühern Renaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Decoration, welche als Nische, als Triumphbogen die Sculpturen einfasst; wohl ist sie um der letztern willen vorhanden und dennoch gehört die Gesammtwirkung noch wesentlich dem decorativen, nicht dem plastischen Gebiet an. Dieser bisher immer noch mehr oder weniger bindende Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz andern Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend, allein die Sculptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miethe zu wohnen; man überlässt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganze bisher mehr architek-

tonische Partien, Altäre, Grabmäler u. s. w. werden ihr jetzt oft ausschliesslich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln; die Lebensgrösse ihrer Gestalten, im XV. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbcolossale wird das Normale und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Personen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstylisirt, und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit musste nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, welche der hohe plastische Styl sich selber auferlegt, durch Grösse innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des XV. Jahrh. in der Sculptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit hoher Ahnung der obersten Stylgesetze, oft roh und fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Alterthum noch einmal begeisternd und befreiend ein. Ganz anders als zur Zeit Donatello's und der alten Paduaner, welche der Antike ihren decorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmässige der alten Plastik. Es war vielleicht ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige thaten es ernstlich; bald überwog äusserliche manierirte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Alterthum, als das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden; — nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf grossartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zuthaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Alterthum entnommene bewusste Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Theile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern

und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei Manchen nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierirten Werken anstössig erscheint, ist nicht das Antikisiren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern die unechte Verquickung desselben mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die grosse Masse der vorliegenden antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarcophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen; schon das XV. Jahrhundert hatte die Sache so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrund in Marmor und Erz übersetzt. Diesen ganzen Missbrauch behielt die Sculptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivetät des XV. Jahrh., in anspruchvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muss, welches seine nothwendigen Schranken sind, davon hatte schon etwa von 1530 an Niemand mehr auch nur das leiseste Gefühl. Eine Masse von Talent und von äussern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.

Der erste und wohl der edelste der Bildhauer, welche das XVI. Jahrhundert vertreten, ist Andrea (Contucci da Monte) Sansovino, geb. 1460 (?), st. 1529. Mit einer milden, schönen Empfindungsweise begabt, die sich in ihrer Äusserung etwas an Lionardo da Vinci anlehnt [1]), wächst er halb unbewusst in die Freiheit des XVI. Jahrh. hinein, sodass man zweifelhaft bleibt, ob die hohe Schönheit der Form und der bei ihm zuerst streng durchgeführte Gegensatz der Theile mehr seiner eigenen innern Ausbildung oder mehr dem Studium der Antiken angehören.

Die beiden Prälatengräber (Basso und Sforza Visconti) im Chor a
von S. Maria del popolo (1505 ff.) die herrlichsten, welche Rom überhaupt enthält, folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungs-

[1]) Ausserdem ist auch der Einfluss des Matteo Civitali wahrscheinlich.

system des XV. Jahrh. (Das bald darauf verlassen wurde, um jenes grossen Freigruppen Platz zu machen, mit welchen dann so Wenige etwas anzufangen wussten.) Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgross in ihren Nischen; ihre Schönheit ist aber der genausten Betrachtung werth. (Die Gewänder nicht im Verhältniss zum Massstab und desshalb scheinbar schwer drapirt.) Ganz wunderbar edel sind dann die beiden schlummernd liegenden Prälaten gebildet; das auf den Arm gestützte Haupt motivirt die köstlichste Belebung der ganzen Gestalt; dieser Schlaf ist gegenüber den frühern symmetrisch ausgestreckten Grabstatuen vielleicht Naturalismus gegenüber dem strengen Styl; allein er ist so gegeben, dass das Urtheil verstummt. Auch die Madonnenreliefs in den Lunetten und vorzüglich die Engel mit Leuchtern oben sind bewunderswerth.

a In der Sacramentsnische von S. Spirito in Florenz (linkes Querschiff) sind von Andrea wohl nur die Statuetten der beiden Apostel, die Engel mit den Candelabern, das Christuskind oben im gebrochenen Giebel und möglicher Weise die Reliefs der Predella. Diese Figuren sind in Schönheit und Styl den eben genannten verwandt. Der Rest (die Lunette mit der Krönung Mariä, die Rundreliefs mit der Verkündigung, der Altarvorsatz mit einer Pietà) scheinen von irgend einem Florentiner aus der Schule des Mino oder Rosellino zu sein[1].

b In S. Agostino zu Rom (2. Cap. links) steht, leider im schlechtesten Licht, die Gruppe der heil. Anna mit der Jungfrau Maria und dem Kinde, Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann Coricius, vom Jahr 1512. Alles erwogen, ist es das anmuthigste Sculpturwerk des Jahrhunderts, schön und frei in den Linien und Formen und vom holdesten Ausdruck der Mütterlichkeit auf zweierlei Stufen.

c Das Höchste aber möchte Andrea erreicht haben in der Gruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums von Florenz. (Den Engel, von Spinazzi, möge man ja wegdenken.) Welcher Adel in dieser Gestalt des Christus! und welche Weihe in Ausdruck und Bewegung! In dem Täufer wird man das grandiose Motiv

[1]) Vasari behandelt das Ganze als ein durchaus von Andrea gearbeitetes Jugendwerk. Allein wenn wirklich Alles daran von ihm ist, so müssen denn die erstgenannten vollkommenern Theile aus einer spätern Epoche des Meisters herrühren.

der stärksten innern Erregung aus einem Relief von Ghiberti's Nordthür in erhöhter Darstellung wiederfinden. (Nach 1500 gearbeitet.)

Über den Marmorumbau des heiligen Hauses in der Kirche von a
Loretto kann der Verf. nicht aus Anschauung berichten. Bramante gilt als Erfinder der baulichen Anordnung; Andrea Sansovino leitete den plastischen Schmuck und arbeitete selbst einen Theil der Reliefs; die übrigen sind ausgeführt von Tribolo, Bandinelli, Rafael da Montelupo, Franc. da Sangallo, Lancia, Girol. Lombardo und Mosca. Nach zuverlässigen Urtheilen sollen die Sculpturen dieser Künstler im Ganzen mehr ihrem anderweitig bekannten, zum Theil schon beträchtlich manierirten Styl folgen als dem Vorbilde Andrea's.

In der Johannescapelle des Domes von Genua (links) sind die b
Statuen des Täufers und der Madonna, (wahrscheinlich frühe) Arbeiten von ihm: erstere noch etwas herb, letztere aber ungemein schön in Stellung und Motiv, das Kind naiv bewegt und wiederum mit einem kenntlichen lionardesken Anklang. — Von kleinern Sachen möchte ich dem Andrea einen Salvator zuschreiben, welcher in Araceli zu Rom c
auf der Spitze eines Grabmals (Lud. Gratus, † 1531) links vom Hauptportal angebracht worden ist [1]).

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentiren uns in der Sculptur fast einzig denjenigen Geist massvoller Schönheit, welchen in der Malerei vorzüglich Rafael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten diejenigen Sculpturwerke, welche Rafael selbst schuf oder unter seiner Aufsicht hauptsächlich durch Lorenzetto ausführen liess. Als eigenhändige (und jetzt wohl einzig vorhandene) Arbeit R.'s gilt gegenwärtig die nackte Statue des Jonas in S. Maria del Popolo d
(Cap. Chigi) zu Rom; eine keinesweges vollkommene körperliche

[1]) Das Grabmal des Petrus de Vincentia (1504), im Durchgang der Südthür an e
der Kirche Araceli, ist mir immer wie eine Vorarbeit Andrea's zu den oben genannten Prälatengräbern vorgekommen; die Grabstatue sowohl als das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten scheinen sehr schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, welches erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. Dagegen kann das Grabmal Armellini, 1524, im rechten Querschiff von S. M. in Trastevere, höchstens als ee
tüchtiges Schulwerk gelten.

Bildung, aber in der Geberde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben. Im Kopf des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) — Der Prophet
a Elias gegenüber zeigt Lorenzetto's stumpfere Ausführung; — ebenso die
b sehr schön gedachte Madonnenstatue auf demjenigen Altar im Pantheon, welcher Rafaels Grab hinter sich birgt. — Lorenzetto's eigene
c Erfindung möchte der S. Petrus am Eingang der Engelsbrücke sein. — (In der Art Lorenzetto's scheint auch die sitzende Madonna über
d dem Grabmal des Guidiccioni in S. Francesco zu Lucca gearbeitet, deren Urheber ich nicht anzugeben weiss. Die schöne Intention in dem Kopf der Madonna, in Bewegung und Gestalt des Kindes, das sie am Schleier fasst, übertrifft die Ausführung.)

Der Zeit nach müsste schon hier Michelangelo genannt werden, allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Sculptur einnimmt, ist es nothwendig, zuerst diejenige Anzahl von Künstlern zu besprechen, welche, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Styl berührt wurden. Sie haben theils die Richtungen des XV. Jahrh., dessen Realismus und bunten Reichthum aufgebraucht, theils auch sich der freien und hohen Schönheit stellenweise genähert, meist aber sich der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den Bandinelli versparen wir auf die Michelangelisten, zu welchen er wider Willen gehört.) — Tribolo (eigentlich Niccolò Pericoli, 1500—1565) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Styl näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muss Tribolo von Anfang an auch Andrea's Werke gekannt haben und später, durch die Mitarbeit an der Santa casa von Loretto nach dessen Entwürfen, von dem Styl Andrea's durchdrungen worden sein. Der Verf. hat es besonders an dieser Stelle zu beklagen, dass ihm die Untersuchung der dortigen Sculpturen nicht vergönnt war. Welch ein Meister Andrea Sansovino auch im Relief gewesen sein muss und welchen Einfluss er auf die Seinigen ausübte, lassen die Arbeiten dieses seines Schülers wenigstens

ahnen. Tribolo bekam noch in jungen Jahren (um 1525) die Seiten-
thüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren. Von a
ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung
der Pforte und des Bogens, sodann die sämmtlichen Pilasterreliefs an
der Thür rechts (Geschichten Josephs), und von denjenigen der Thür
links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des
Moses). In dem kleinen Massstab dieser zahlreichen Gegenstände ist
ein reiner und massvoller Styl entwickelt, wie er sonst sehr wenigen
Reliefs der damaligen Zeit innewohnt. Die Propheten und Sibyllen
verhehlen zwar schon in der Tracht und Körperbildung den Einfluss
der Sistina nicht; auch im Motiv selber macht er sich hie und da
kenntlich: aber es sind von den reinsten und reizendsten Einzelfiguren
der goldenen Zeit. Die erzählenden Reliefs, zwar etwas überfüllt,
doch weniger als das meiste Gleichzeitige, geben fast allein einen Be-
griff von den Liniengesetzen dieser Gattung, und sind reich an geist-
voll prägnanten einzelnen Zügen. (Joseph in den Brunnen gesenkt;
an den Midianiter verkauft; die Tödtung des Böckleins; das mit dessen
Blut gefärbte Kleid wird dem Jacob vorgewiesen etc.) An diesen in
Form und Gedanken trefflichen Arbeiten machte auch der etwas ältere
Genosse, Alfonso Lombardi, eine neue Schule durch [1].

Aus Tribolo's späterer Zeit möchte das grosse Relief von Mariä b
Himmelfahrt (S. Petronio, 11. Cap. rechts), wenigstens dessen untere
Hälfte herrühren. Es zeigt, dass er den falschen Ansprüchen und
Manieren der Nachahmer Michelangelo's auch später fern blieb.

Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem T.
offenbar sehr nahe stand, ist das 1526 errichtete Grab der Familie c
Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportal), und vielleicht
auch die Madonna in der 6. Cap. rechts (daselbst) gearbeitet. — Von d
Alf. Lombardi wird weiter die Rede sein.

Als Tribolo's Hauptwerk zu Rom gilt das Grabmal Papst Ha- e
drians VI (st. 1523) im Chor von S. Maria dell' anima (rechts), im

[1]) Von der Lunettengruppe der Thür rechts gehört nur die Madonna dem T. an,
der Christusleichnam in den Armen des Nicodemus ist eine ungeschickte Ar-
beit des Malers Amico Aspertini, und der Johannes von Seccadenari, dem die
ganze Arbeit der beiden Seitenthüren im Grossen verdungen war. Die obern
Pilaster neben den Giebeln sind von geringern lombardischen Meistern reliefirt.

Ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von Peruzzi), und auch im Einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolo's Antheil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist bestimmt und das meiste übrige vielleicht von Michelangelo Sanese.

Die spätere Thätigkeit T.'s betraf zum Theil Decorationen des Augenblickes, für welche er ein besonderes Talent besass; auch wurde er eines der baulichen Factotum Cosimo's I (S. 401, b). Was von seinen (auch plastischen) Arbeiten in der Villa Castello unweit Florenz noch erhalten ist, weiss ich nicht anzugeben.

In diese Reihe gehört auch Benvenuto Cellini (1500—1572), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine grössere Bedeutung gewonnen hat als durch seine Werke. Von seinem decorativen Verdienst ist oben (S. 272) die Rede gewesen; hier handelt es sich um seine Bildwerke. Von grösserm Umfang und selbständiger Bedeutung a ist bloss der eherne Perseus unter der Loggia de' Lanzi in Florenz. Benvenuto erscheint hier noch wesentlich als der Naturalist des XV. Jahrh., als der geistige Sohn Donatello's, allein das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, sodass man die Mängel der an sich sehr fleissigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältniss zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die Statuetten an der Basis sind dagegen idealistisch manierirt in der schlechtesten Art der römischen Schule, das Relief ebenso und dabei möglichst unplastisch. — In den Uffizien b (I. Zimmer der Br.) findet man ausser zwei unter sich verschiedenen Modellen zum Perseus, von welchen das wächserne den Vorzug haben möchte, die colossale Bronzebüste Cosimo's I, etwas gesucht in Schmuck und Haltung, aber von vortrefflicher Arbeit. — Seine Restaurationen an- c tiker Werke, wie z. B. an dem Ganymed in den Uffizien (Saal d. Hermaphr.) sehen freilich sehr geziert aus [1].

---

[1] Unter den Elfenbeinsachen im Pal. vecchio, Sala dell' Udienza, welche nebst d den dort aufgestellten Gegenständen von Bernstein durchschnittlich von geringem Werthe sind, könnte ein S. Sebastian wirklich von ihm herrühren;

Als Werk eines Ungenannten schliessen wir am besten hier den Bacchus an, welcher jenseits Ponte vecchio in Florenz in einer Brun- a nennische steht. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stösst ab durch vulgäre, gesucht herculische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sansovino's der ein ähnliches Motiv viel schöner giebt.

Francesco da Sangallo (1498—1570) Sohn des Architekten Giuliano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovino's. Seine Altargruppe in Orsanmicchele zu Florenz, derselbe Gegenstand b wie die seines Meisters in S. Agostino zu Rom, zeigt seine ganze Inferiorität; die beiden sitzenden Frauen stossen das Kind auf ihren Knieen hervor. — Porträtstatue des Paolo Giovio im Klosterhof von c S. Lorenzo. — Grabmal des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der d Annunziata, am Eingang der Rotunde. — Theilnahme an den Sculpturen in Loretto.

Vincenzo Danti (1530—1567) erscheint in der Bronzegruppe der Enthauptung des Täufers über der Südthür des Baptisteriums e stylistisch halbirt. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sansovino's gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu ähnlich. — Die Statue Papst Julius III f beim Dom von Perugia gehört ebenfalls der letztern Art an.

In Oberitalien hält Ein Künstler den meisten bisher genannten, mit Ausnahme Andrea Sansovino's das Gleichgewicht: Antonio Begarelli von Modena (st. 1555). Sein Vorgänger ist jener wunderliche Guido Mazzoni (S. 635), welcher durch seine grossen grimassirenden Thongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine missachtete Gattung gewissermassen zu Ehren gebracht hatte, sodass sie für Modena eine anerkannte Specialität ausmachte. Den

---

ein trefflicher Pokal mit mytholog. Figuren dagegen, den man ihm zuschreibt, a möchte eine deutsche Arbeit des XVII. Jahrh. sein.

Begarelli hob nicht eine Bekanntschaft mit dem Alterthum, sondern eine nahe und unverkennbare Kunstbeziehung zu Coreggio, wobei man nicht einmal genau sagen kann, welcher Theil der gebende war; sodann die allgemeine Kunsthöhe der Zeit. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich, als diejenigen A. Sansovino's, denen sie nicht gleichen. Allein diess ganze Vermögen steht im Dienste eines Geistes, der gerade die höchsten Gesetze der Plastik so wenig anerkennt, als Coreggio die der Malerei.

Allerdings muss man ihm sein Princip zugeben; er arbeitete seine lebensgrossen Thongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz bestimmte Nischen und Capellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für Einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen als die strengere Malerei es muss; statt dessen überliess er sich bei einem grossen Schönheitssinn doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem blossen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloss malerische Linien ist so wenig entwickelt als dasjenige Coreggio's. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Moment aufgeht, unentschieden und unsicher, sodass er in den zur freien isolirten Aufstellung bestimmten Statuen weniger genügt als Manche, die sonst tief unter ihm stehen.

Sein vielleicht frühstes Werk in Modena ist die Gruppe der um
a den todten Christus Weinenden in S. Maria pomposa (Piazza S. Agostino, 1. Altar rechts). Hier ist er noch am meisten von Mazzoni's Gruppe in S. Giovanni (S. 635, b) abhängig, sowohl in der Anordnung als in dem grimassirenden Ausdruck. — Vielleicht folgt zunächst
b das grosse Hauptwerk in S. Francesco (Cap. links vom Chor): die Kreuzabnahme. Vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben; ein knieender und ein stehender Heiliger zu beiden Seiten. (Johannes d. T., Hieronymus, Franciscus und Antonius von Padua.) Dass gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdruck

des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios wie sie nur in der Zeit der hohen Blüthe vorkommen. Die Frau zur Linken der Madonna hat z. B. am ehesten in Rafaels Kreuztragung ihres Gleichen. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdruckes völlig Herr; die Hände sind mit der grössten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet [1]), das Liegen der Maria, das Knieen des Franciscus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verräth sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, dass die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein werthvolles Verdeutlichungsmittel der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müssiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der berninische Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schattenseiten vergessen machen. In S. Pietro (Cap. rechts vom Chor) ist wieder eine „Klage um den todten Christus“ nur von vier Figuren. Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und grossartig, erreicht diese Gruppe jene reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des XVI. Jahrhunderts. — In derselben Kirche ist die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in Wolken Madonna mit Engeln) von B. angefangen, von seinem Neffen Lodovico vollendet; Einzelnes wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes ist auch hier von grossem Werthe. — Dagegen zeigen die sechs lebensgrossen Statuen, welche frei im Hauptschiff stehen, die ganze Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. — Ebenso verhält es sich mit den vier Statuen im obern Klostergang zu S. Giovanni in Parma, welche in Detail diese sechs übertreffen und zu den Werken der besten Epoche gehören. Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Ev. Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisirt Begarelli die weiten hängenden Ermel des heil. Benedict!

[1]) Was bei Coreggio durchaus nicht immer der Fall ist.

wie lässt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet!

Die späteste Zeit Begarelli's glaube ich (abgesehen von jenem Altar des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der grossen Gruppe
a von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Academiegebäudes). Es ist die Scene von Martha und Maria, letztere vor Christus knieend, erstere sammt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar wirkt hier der Geist der römischen Malerschule auf den Künstler ein, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Theile des Körpers auf bewusstere Weise geltend. Die Köpfe sind noch meist von naiver Schönheit.

b (Ein kleines Presepio B.'s im Dom, unter dem 4. Altar links, in der Regel verschlossen, hat der Verf. nicht gesehen.)

Wahrscheinlich hat B. seine Gruppen nicht bemalt. Auch wo die jetzige Beweissung abspringt, kömmt keine Farbe zum Vorschein [1].

Die meisten oberitalienischen Sculptoren der Zeit suchen, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sansovino's und die ebenfalls sehr einflussreichen Deckengemälde der sixtinischen Capelle gekannt haben, ist im Einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehrern sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Sculptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zu Stande kamen. — Von den 1520er Jahren an muss dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna der römisch-toscanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

[1] Schon Vasari sagt, er habe ihnen bloss Marmorfarbe gegeben. Er spricht davon u. a. bei Anlass eines Besuches des Michelangelo in Modena und berichtet dessen begeistertes Wort: „Wenn dieser Thon Marmor würde, dann wehe den antiken Statuen!“

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese[1]) Alfonso Lombardi (1487—1536), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er beginnt realistisch, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er demselben sehr nahe steht, sind die bemalten (und jetzt neu bemalten) Halbfiguren a
Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara. Der Künstler erscheint hier noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präcedentien seiner Schule; er verräth sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die grossen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exacte Arbeit. Allein die grosse lebendige Schönheit mehrerer Köpfe, wie z. B. des Johannes, die bedeutende Geberde z. B. des Thomas, der sich in seinen Mantel hüllt, zeigen welches Aufschwunges Alfonso bereits fähig war. — Ähnliches gilt von der bemalten Thongruppe des von b
seinen Angehörigen beweinten Christusleichnams, in der Crypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen[2]). — Später, und zwar zuletzt unter dem Einfluss Tribolo's, nähert er sich demjenigen Mass idealer Bildung, welches Andrea Sansovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich an Aufgaben wie z. B. der colossale c
sitzende Hercules (von Thon) im obern Vorsaal des Palazzo apostolico, der in den Verhältnissen immer beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als Alles was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restaurirt.) — Die grösste Zahl seiner Arbeiten finden sich an S. Petronio: anscheinend noch lombardisch befangen: die d
Statuen (englischer Gruss mit Gottvater, und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken Seitenportals der Fassade; — freier

[1]) Er stammte eigentlich von Lucca und hiess Citadella. Als Künstler gehört er aber durchaus nach Oberitalien.

[2]) Aus derselben Zeit enthält der von Touristen wenig besuchte Wallfahrtsort Varallo (westlich vom Lago maggiore) in der Capella del sacro monte und e
(wie man annimmt) auch in einigen der Stationscapellen lebensgrosse farbige Freigruppen, angegeben oder auch ausgeführt von dem berühmten Maler Gaudenzio Ferrari; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Wie sie sich zum Styl des Mazzoni oder des Alfonso verhalten, weiss ich nicht anzugeben.

a und sehr tüchtig: die Lunettengruppe der Auferstehung Christi, aussen am linken Seitenportal (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint, so hat der Künstler diess wohl nur gethan um sich in einem reichern Linienproblem zu versuchen); — ferner drei von den Reliefs der Geschichte Mosis am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem und glücklichem Wetteifer mit Tribolo (S. 643) entworfen sowohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die besten jener Miniaturgeschichten der ferraresischen
b Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatz der berühmten Arca in S. Domenico, eine der geistvollsten und delicatesten Arbeiten dieser Gattung.

c Eine ungleiche, zum Theil sehr tüchtige Arbeit sind die Me-
d daillonköpfe an Pal. Bolognini, N. 77. — Das Grabmal Ramazzotti in S. Micchele in Bosco (rechts vom Hauptportal) ist eines der besten jener oberitalischen Soldatengräber, welche den Geharnischten schlummernd und über ihm die Madonna darstellen.

In Alfonso's spätester Zeit entstand dann wahrscheinlich die über
e lebensgrosse, figurenreiche Thongruppe im Oratorium bei S. Maria della Vita (zugänglich auf Nachfrage in den links an die Kirche stossenden Bureaux, eine Treppe hoch). Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes Mariä; ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines Widersachers: ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten[1]). Mit diesem wunderlichen Zug, der uns sonst bei keiner Darstellung dieser Scene vorgekommen ist, bezahlt Alfonso seinen Tribut an die altoberitalische Manier des heftigen, grellen Ausdruckes. Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denjenigen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloss malerische An-

[1]) Vasari sagt: „ein rühmliches Werk, worin u. a. ein Jude auffällt, der die Hände an die Todtenbahre der Madonna legt." — Wozu der deutsche Herausgeber bemerkt: dieses Ereigniss werde erzählt in der Schrift „de transitu virginis", welche dem Bischof Melito (II. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt. Ich will die oben im Text gegebene Deutung nicht weiter vertheidigen, da meine Erinnerung an die Gruppe nicht mehr frisch und die genannte Schrift mir nicht zur Hand ist.

ordnung und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung).

Nun stehen aber noch 14 Büsten von Aposteln und Heiligen im a
Chor von S. Giovanni in Monte über dem Stuhlwerk; ungleich schönere, innigere, lebensvollere Köpfe, die man der Vermuthung nach ohne Anderes dem Begarelli zuschreiben würde, wenn nicht „Alfonso und Niccolò (?) von Ferrara" als Urheber bezeugt wären. Nach der momentanen Lebendigkeit zu schliessen, möchten sie zu einer Gruppe (Mariä Himmelfahrt? oder etwas Ähnliches) aus Alfonso's bester mittlerer Zeit gehört haben [1]).

Eine Mitstrebende des A. Lombardi, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolo's Einfluss, war Properzia de' Rossi (st. 1530). b
Von ihr sind u. a. die beiden Engel neben Tribolo's Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Cap. rechts).

Unter den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist der schon als Decorator genannte Gio. Franc. da Grado wegen der einfach guten Feldherrngräber in der Steccata zu Parma rühmlich anzuführen. (Eck- c
capellen: hinten rechts: Grab des Guido da Coreggio; hinten links: Grab des Sforzino Sforza 1526; vielleicht auch, vorn rechts, das des Beltrando Rossi 1527.) Die Helden mögen auf ihren Sarcophagen stehen, schlafen, oder wachend lehnen, immer sind sie schlicht und in schöner Stellung gegeben; das Detail genügend, wenn auch nicht vorzüglich belebt. Es ist die Art, in welcher auch wohl dem Giovanni da Nola ein vorzüglicher Wurf gelang [2]). — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder Gonzata mit der Jahrzahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade des d

[1]) Die Gruppe in S. Maria della Rosa zu Ferrara, die man dem Alfonso zuschreibt, haben wir oben S. 635, d dem Mazzoni zugewiesen. Sonst gilt in Ferrara die Reliefhalbfigur einer Madonna in S. Giov. Battista (die ich nicht e
kenne) als sein Werk, ebenso die Büste des heil. Hyacinth in S. Domenico, f
9. Cap. links, ohne Zweifel das naturalistische Porträt irgend eines ausdrucksvollen Mönchskopfes.

[2]) Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über †
dem Altar rechts in der Crypta des Domes herrühren.

Domchors; magere, unsicher gestellte, aber im Detail sehr sorgfältige
a Figuren. (Der dahinter aufgestellte Marmortabernakel ist eine geringe Arbeit des XV. Jahrh.). Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzaten etwas gemein.

Ob der Marcus a Grate, welcher den geschundenen S. Bartholo-
b mäus im Chorumgang des Domes von Mailand fertigte, ein Sohn des Gio. Francesco war, lassen wir dahingestellt. Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu.

Von einem der trefflichsten Lombarden der goldenen Zeit, Agostino Busti, genannt Bambaja, weiss ich nur soviel zu sagen, dass Fragmente seiner Hauptarbeit, des Denkmals des Feldherrn Ga-
c ston de Foix, in der Ambrosiana und in der Brera zu Mailand aufbewahrt sein sollen.

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea Sansovino zu kommen, auf Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem grossen Meister insgemein Jacopo Sansovino genannt wird. Allerdings lernen wir ihn fast nur durch Werke aus der zweiten Hälfte seines langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Grossmächte Venedigs (S. 324) eine grosse Anzahl baulicher und plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte. Doch ist aus seiner frühern römischen Zeit die sitzende Statue der Madonna mit dem
d Kinde in S. Agostino zu Rom vorhanden (neben dem Hauptportal), eine Arbeit, in welcher er sich dem Andrea etwa auf die Weise Lorenzetto's nähert, mit regem Schönheitsgefühl noch ohne volles Lebensgefühl, wie der Vergleich mit der nahen Gruppe Andrea's zeigen mag. — Vollkommen lebendig und von sehr schöner Bildung, aber gesucht in
e der Stellung erscheint dann seine Statue des Apostels Jacobus d. ä. im Dom von Florenz (Nische am Pfeiler links gegen die Kuppel). — Zu
f diesen frühern Werken mag auch der heil. Antonius von Padua in S. Petronio zu Bologna (9. Cap. rechts) zu rechnen sein, — endlich der

köstliche **Bacchus** in den **Uffizien** (Ende des 2. Ganges). Jubelnd schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und anlachend, in der andern Hand eine Traube, an welcher ein kleiner Panisk nascht. Der Bacchus des Michelangelo steht zur Vergleichung in der Nähe; an lebendiger Durchbildung der Einzelform ist er dem Jacopo's weit überlegen: wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopo's erdacht haben als die Michelangelo's? — ich spreche von Unbetheiligten, denn die Künstler würden für letztern stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas Anderes anzufangen gedächten. (Der dritte dortige Bacchus, eine kleinere Figur auf einem Fässchen stehend, ist aus derselben Zeit, aber von keinem der Sansovino.) a b

In seinen **venezianischen** Arbeiten erscheint Jacopo sehr ungleich: Einzelnes ist unbegreiflich schwach, Anderes dagegen verräth eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Überkommenen. Zwar neigt sich Jacopo bisweilen ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andrea's, der seine schöne subjective Wärme auf Niemanden vererben konnte: allein Jacopo ist nur wenig befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelo's, die erst bei seinen Schülern hie und da hervortritt; er war desshalb im Stande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüthe der grossen Kunstzeit aufrecht zu halten, die mit der Nachblüthe der Malerei (durch Paolo Veronese, Tintoretto etc.) parallel geht und Jahrzehnde über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze die starke Seite; ihre Grösse liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, welche über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Styl ergreifend sein; von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten conventionell in der Ausführung und am wenigsten affectirt in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein grosses negatives Verdienst Sansovino's; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Für sein schönstes Werk in Venedig glaube ich die Statue der
a Hoffnung am Dogengrab Venier († 1556) zu S. Salvatore halten zu müssen (nach dem 2. Altar rechts). Die plastisch vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des Kopfes, der ruhig gefasste Ausdruck lässt gewisse Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thorwaldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmal Pius VII auf ein ganz ähnliches Motiv gerathen.) — Aber wie viel geringer ist das Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manierirten Putten! (Das Lunettenrelief von anderer Hand.)

b Von mythologischen Gegenständen enthält die Loggia am Fuss des Campanile di S. Marco das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen des Friedens, des Apoll, Mercur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gesucht, aber von schöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Mercur und der Pax) betrifft. Ganz vorzüglich sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen wahrhaft naiven Kunstwerken mythologischen Inhaltes gehören. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit.)

Übrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten wenn es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten
c im Chor von S. Marco die berühmte kleine Bronzethür, welche in die Sacristei führt, und welche den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll; ihre beiden grössern Reliefs (Christi Tod und Auferstehung) können bei vielem Geist doch im Styl z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum Theil von hoher Vortrefflichkeit sind. (Was von der Bildnissähnlichkeit der vortretenden Köpfe in den Ecken mit Tizian, Pietro Aretino und S. selber gesagt wird, ist nicht ganz zuverlässig.) — Ebenso fehlt
d es den sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des heil. Marcus (rechts und links vom Eingang des Chores an der Brustwehr zweier Balustraden) zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdruck der Thatsachen, wohl aber an dem wahren Mass, welches diese Gat-
e tung beherrschen muss. — An dem Altar im Hintergrunde des Chores ist das kleine Sacramentsthürchen mit dem von Engeln umschwebten

Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Composition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen.

Derselbe Chor enthält auch noch die einzige Arbeit, in welcher a
S. dem übermächtigen Einfluss Michelangelo's einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltar. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Spätern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den „Moses" Michelangelo's als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, dass sie von allen Nachahmungen die freiste und eigenthümlichste sind.

Im Dogenpalast empfängt uns Sansovin mit den beiden Co- b
lossalstatuen des Mars und Neptun, von welchen die Riesentreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblick von vorn, fällt schneller in die Augen als ihre guten Eigenschaften, welche erst demjenigen ganz klar werden, welcher sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie sind vor Allem noch anspruchlos und mit Überzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Musculatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch grossartige Behandlung zu heben wusste.

Ein anderes bedeutendes Werk ist die thönerne vergoldete Ma- c
donna im Innern der Loggia des Marcusthurmes; sie ermuthigt den unten hingeschmiegten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas manierirt in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken belebt. — (Durchaus schlecht: die Madonna in der Capelle des Dogen- d
palastes.)

Als tüchtiges monumental aufgefasstes Porträt ist die eherne e
sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giulian etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen.

In welche Periode endlich gehört der Johannes über dem Tauf- f
becken in den Frari (Cap. S. Pietro, links)? Unplastisch componirt,

aber fleissig, naiv und vom zartesten Gemüthsausdruck sieht das Werk aus, als hätte Sansovin es noch von Rom her mitgebracht.

Wen Sansovino von der ältern venezian. Schule noch in Thätigkeit antraf, wissen wir nicht; es scheint eher, dass seine Anstellung mit dem Auslöschen jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des ältern Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben; a von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Capelle bei S. Micchele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (sodass man z. B. nicht an Tribolo denken kann) sind sie vielleicht das Holdeste und Süsseste, was Venedig in Marmor darbietet, von einem Reiz der Formen und einem Seelenausdruck in Zügen und Geberden, der Entzücken erregt. — Gewiss war damals auch Guglielmo Bergamasco noch in Thätigkeit, der 1530 eben diese Capelle baute. Sollte er etwa der Urheber der drei Reliefs b sein? die einzige bekannte Statue von ihm, eine heil. Magdalena auf dem Altar der ersten Capelle rechts vom Chor in S. Giovanni e Paolo, würde mit ihrer reichen und süssen Schönheit, selbst mit ihrem bauschigen und doch nicht unplastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen. (Die übrigen Sculpturen des betreffenden Altars eine zum Theil gute Schularbeit der Lombardi.)

Jedenfalls gewann Jacopo S. einen Einfluss, der alle Übrigen in Schatten stellte und fast ausschliesslich um ihn eine Schule versammelte. Bei einem Bau von so grossem plastischem Reichthum wie c die Biblioteca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst: ausdrücklich werden Tommaso Lombardo (vielleicht ein Verwandter der ältern Lombardi), Girolamo Lombardo, Danese Cataneo und Alessandro Vittoria als ausführende Schüler genannt. Ich glaube diejenigen Sculpturen, welche noch unter unmittelbarer Aufsicht und Theilnahme des Meisters zu Stande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flussgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denjenigen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flussgöttern ist anzuerkennen, dass sie von

den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, welche die Thür tra- a gen, sind von Vittoria. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovin's scheinen Tiziano Minio von Padua und Desiderio von Florenz gewesen zu sein, welche den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco verfertigten. Die er- b zählenden Reliefs sind in der Composition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565, von Franc. Segala.) — Minio's Statuen zweier c heiligen Bischöfe hinter dem Hochaltar des Santo in Padua sind bei ihrer jetzigen Aufstellung so viel als unsichtbar.

Unter allen Schülern aber ist Girolamo Campagna der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, welche noch nach der Mitte des XVI. Jahrh. eine naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Cap. links vom d Chor) sieht man sein Hochrelief des todten Christus mit zwei Engeln; die Linien sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas manierirt, aber Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In S. Giorgio maggiore ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm; die e vier Evangelisten tragen halbknieend eine grosse Weltkugel, auf welcher der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische Naturmächte, Engel u. dgl. für diese Stellung gepasst, auch kann die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe nicht ganz vergessen machen, dass es dem Künstler etwas zu sehr um plastisch interessante Motive des Tragens zu thun war; aber der Salvator ist einfach und ganz grossartig.

Seine einzeln stehenden Statuen muss man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdruck und nach dem Lebensgefühl beurtheilen, wie diess von den gleichzeitigen venez. Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzestatuen des heil. Marcus und f des heil. Franciscus, welche nach dem Gekreuzigten emporschauen (auf dem Hochaltar des Redentore) sind innerhalb dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Marcus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemässigten

(weder allzumagern noch hässlichen) Bildung eine etwas zu starke Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der
a linken Schulter[1]). — Neben dem Hochaltar von S. Tommaso: die Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen. — In S. Ma-
b ria de' miracoli, vor der Balustrade: S. Franz und S. Clara, ersterer vielleicht ein frühes Jugendwerk.

Campagna's Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, um ein hohes Da-
c sein ausdrücken zu können. An derjenigen in S. Salvatore (2. Altar rechts) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter, und auch die beiden Putten, die sich unten an ihr Kleid halten, sind glück-
d lich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio maggiore (2. Altar links) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk. Eine
e hübsche aber wenig bezeugte Madonna in der Abbazia, Cap. hinter
f der Sacristei. In C.'s Vaterstadt Verona steht eine Madonna von ihm an der Ecke des Obergeschosses der Casa de' Mercanti.

Von dem Lieblingsgegenstand der venezian. Sculptur (wie der Bacchus es bei den Florentinern war), dem heil. Sebastian, hat Cam-
g pagna am Hochaltar von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung geliefert, mit dem Ausdruck des Schmerzes ohne Affectation.

Wie schön und tüchtig er sonstige Aktfiguren zu behandeln wusste,
h zeigt der colossale Atlant oder Cyclop im untern Gang der Zecca. Das höchst affectirte Gegenstück des Tiziano Aspetti spricht lauter zu Campagna's Gunsten als Worte es könnten. — Im Dogenpalast stehen
i auf dem Kamin der Sala del Collegio seine hübschen und lebendigen Statuetten des Mercur und Hercules. (Geringer die 3 Statuen über
k der einen Thür der Sala delle 4 porte.)

l In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des Heiligen (untere Halle) das unerlässliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich als dasjenige Wendungsmotiv benützt, um welches die damalige Sculptur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saal sind die Statuen neben dem Altar — Johannes d. T. und wiederum ein S. Sebastian — von geringerem Interesse als die beiden (unvollendeten) sitzenden Prophe-

a [1]) Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber für den berninischen Styl recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen Mazza, vom Jahr 1679.

ten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber
noch nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der Sistina.
— Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano werden a
vielleicht mit Unrecht dem C. zugeschrieben; die beiden marmornen
Statuen in S. Giovanni e Paolo (hinten am Altartabernakel der Ca- b
pella del Rosario) sind offenbar im Missmuth über die ungünstige
Aufstellung geschaffen. Auch die h. Justina über dem Thorgiebel des c
Arsenals scheint ein geringeres Werk zu sein.

An Porträtstatuen ist von C. ein Jugendwerk, der Doge Loredan d
auf dessen Grab im Chor von S. Giovanni e Paolo erhalten, und eine
treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit, der schlummernde Doge Ci- e
cogna († 1595) in der Jesuitenkirche links vom Chor.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Pantaleone f
(2. Cap. rechts)? Ich glaube, dass von den Spätern nur Campagna
fähig war, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian so in
sich aufzunehmen. Und eine Arbeit der zweiten Hälfte des XVI. Jahr-
hunderts wird die Büste doch sein.

Endlich möchte wohl die Annunziata (in zwei aus der Wand vor- g
tretenden Bronzefiguren) am Pal. del Consiglio zu Verona ein schö-
nes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der Zeit des Reliefs von
S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern, und die Madonna,
obwohl zu Vermeidung der Profilsilhouette etwas sonderbar gewendet,
ist die schönste weibliche Figur, die C. gebildet haben mag.

Von Thomas von Lugano, bekannt unter dem Namen Tom-
maso Lombardo, sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache h
der Biblioteca gearbeitet sein. Der S. Hieronymus in S. Salvatore i
(2. Alt. links) giebt vielleicht als schwaches und spätes Werk keinen
sichern Anhaltspunkt. (Nach Andern von Jacopo Colonna.)

Danese Cattaneo scheint ausser J. Sansovino auch andere
Florentiner gekannt zu haben; wenigstens sind die Statuen am Dogen- k
grab Loredan (1572) bei einer gewissen äusserlichen Süssigkeit von
demselben unvenezianischen Geist der Lüge und Affectation beseelt,
der die unwahrern Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Die Por-
trätstatue, wie gesagt, von Campagna, und früher gearbeitet als der

a Rest; der Doge starb schon 1525.) — Weniger manierirt die Statuen des ersten Altars rechts in S. Anastasia zu Verona.

Ammanati selbst war übrigens eine Zeitlang J. Sansovino's Schüler gewesen und hatte z. B. in Padua gearbeitet (wovon unten).

Am stärksten repräsentirt von allen Schülern ist Alessandro Vittoria († 1605). Im günstigen Fall dem Campagna beinahe gewachsen, hat er doch nirgends die Seele desselben. Er producirte leicht und machte sich mit den Hauptmotiven keine grosse Mühe, während Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein an-
b genehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria (Ende des linken Seitenschiffes), eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöt-
c tin, echt venezianische Figuren. Auch die Statue des Propheten über der Hauptthür ist schön und würdig. — Sein bester bewegter Akt ist
d der S. Sebastian in S. Salvatore (3. Alt. links, als Gegenstück eines
e geringen S. Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der S. Hiero-
f nymus in den Frari (3. Alt. rechts). Auch S. Catharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giulian, sind wenigstens resolut behandelt.
g Geringer und zum Theil sehr manierirt: die Arbeiten im Dogenpalast
h (Sala dell' anticollegio, Thürgiebel), an der Biblioteca (die zwei Karya-
i tiden der Thür), in S. Giovanni e Paolo (Mehreres), in der Abbazia
k (zwei grosse Apostelstatuen), in S. Giorgio maggiore, in S. Francesco della Vigna (2. Cap. links) u. a. a. O. Auch an dem sehr überfüllten
l Grabmal Contareno († 1553) im Santo zu Padua (am ersten Pfeiler links) sind mehrere Figuren von ihm.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, Franc. Terilli, hat die
m Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken des Redentore mit vielem Fleiss gearbeitet.

Tiziano Aspetti († 1607) steht wieder um eine grosse Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentini-
n schen Schule. Sein Moses und Paulus, grosse Erzbilder, verunzieren Palladio's Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel

den Altar der ersten Cap. links. Sein schlechter Atlant in der Bib- a lioteca wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Tragfiguren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes. Im Santo b zu Padua ist mit Ausnahme des Christus auf dem Weihbecken lauter c geringe Arbeit von A. in grosser Menge vorhanden.

Den Ausgang der Schule macht Giulio dal Moro, schwächlicher und gewissenhafter als Aspetti. Das Geniessbarste von ihm sind wohl die Sculpturen der einen Thür der Sala delle quattro porte im d Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano (Cap. rechts im e Chor). Seine grossen Statuen des Laurentius und Hieronymus am f Grabmal Priuli in S. Salvatore (nach dem ersten Altar links) sind sehr manierirt, und ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altar rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, dass auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit ein, was das XV. Jahrh. in Venedig mehr als in Florenz versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen so grossartig frei wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes.

Mit dem XVII. Jahrh. tritt in der venezian. Sculptur dieselbe vollkommene Erschlaffung ein, wie in der Malerei nach dem Absterben der Bassano und Tintoretto. Was von da bis zum Eindringen des berninischen Styles geschaffen wurde, ist kaum des Ansehens werth und auch dieser letztere Styl hat von seinen achtbarern Schöpfungen fast nichts in Venedig hinterlassen.

Zum Schluss muss hier im Zusammenhang von den neun grossen Reliefs die Rede sein, welche die Wände der Antoniuscapelle im g Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken liessen: (mit Ausnahme des ersten Reliefs) lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren

Ursache, nämlich dem Machtwort, dem Dasein, dem Gebet, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, welche diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligensarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Causalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Thongruppen in der Art Mazzoni's (S. 635) noch sprechender finden, als den idealen Styl, durch welchen die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien veredelt haben.

Die allmählige Bestellung und Ausführung hat in geschichtlicher Beziehung einiges Dunkle. Jedenfalls wollten die Besteller von allem Anfang an nur Grosses und Bedeutendes. Wenn das erste Relief
a (die Aufnahme des Heiligen in den Orden), von Antonio Minelli, in der That schon 1512 gearbeitet ist, so hätte man sich gleich zuerst an einen vorzüglichen wahrscheinlich florentinischen Mitstrebenden des ältern Andrea Sansovino gewandt; es ist eines der edelsten und geniessbarsten der ganzen Reihe. Um dieselbe Zeit scheinen — mit Übergehung des Riccio und seiner localen Schule — die Brüder Antonio und Tullio Lombardi, wahrscheinlich als alte und anerkannte Häupter der venezianischen Sculptur in Anspruch genommen
b worden zu sein; sie lieferten das sechste, siebente und neunte Relief (vgl. S. 627, c, d) und gaben wahrscheinlich die architektonischen Hintergründe mit Stadtansichten auch für alle übrigen an. (Diess ist zu vermuthen nach Tullio's Relief an der Scuola di S. Marco.) Auf dem sechsten steht die Jahrzahl 1525.

Darauf trat Jacopo Sansovino mit mehrern seiner Schüler
c ein. Sein eigenes Relief, das vierte (Wiedererweckung der Selbstmörderin) ist auffallend manierirt: welche Epoche seines Lebens dafür verantwortlich sein mag, ist schwer zu sagen; ein Schüler Andrea's hätte überhaupt nie solche Körper und Köpfe bilden dürfen, wie hier
d mehrere vorkommen. Dagegen ist Campagna im dritten Relief (Erweckung des todten Jünglings) auf seiner vollen Höhe; die nackte Halbfigur höchst edel gebildet und entwickelt, die Linien des Ganzen harmonisch, alles Einzelne sehr gediegen. — Einen andern schon mehr
e manierirten Schüler Jacopo S.'s erkennt man dann im zweiten Relief (Ermordung der Frau), welches einem gew. Paolo Stella oder Giov.

Maria Padovano beigelegt wird. — Das fünfte (Erweckung des a jungen Parrasio) und das achte (das Wunder mit dem Glase) sind b für Danese Cattaneo, dem sie von Einigen zugeschrieben werden, wohl zu gut und zu wenig affectirt, wesshalb andere sonst wenig bekannte Namen (Paolo Peluca, Giov. Minio etc.) eher etwas für sich haben möchten.

Alles zusammengenommen, ist die Reihenfolge durch eine grössere Einheit des Styles, der Erzählungsweise und Detailbehandlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so Vieler irgend erwarten dürfte. Sie ist ein Denkmal der höchsten Anstrengung der neuern Sculptur in der Gattung des erzählenden Reliefs, welches in der besten dieser Tafeln so massvoll und rein zur Erscheinung kömmt, wie in wenigen Denkmälern seit dem Zerfall der römischen Kunst. Das übertriebene, grimassirende Pathos der alten Lombarden ist bis auf vereinzelte Spuren (im 2., 5., selbst im 4.) überwunden durch eine ideale und ganz lebendige Behandlung.

Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des XVI. Jahrh. sehr bewegt waren, verdankt vielleicht seine wenigen ganz ausgezeichneten Sculpturen nicht inländischen Kräften. — Den stärksten Sonnenblick der rafaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in einem bescheidenen Grabmal der Cap. Carafa in S. Domenico maggiore c (zunächst rechts vom Hauptportal), mit dem Datum 1513. Über dem Sarcophag, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen, sitzen zwei klagende Frauen, welche Andrea Sansovino's würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelo's nähert sich d eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit Giovanni da Nola zu Kräften kam, haben wir oben (S. 247) einen wesentlich decorativen Werth zugewiesen. Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er sein kann) noch ein durchgebildetes Bewusstsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst, allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Ge-

wöhnliche und die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern zumal einen originellen Anschein.

a Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Cap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara gelten, voll von Statuen und Reliefs; von dem Spanier Plata ist die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo. — Ein anderes grosses Werk der
b Schule ist das Grabmal des berühmten Pietro di Toledo, hinten im Chor von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmal Franz I in S. Denis, und zwar nicht glücklich nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knieen auf einem ungeheuern Sarcophag hinter Betpulten; auf den Ecken des noch grössern, peinlich decorirten Untersatzes stehen
c vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern Giovanni's in S. Severino ist dasjenige eines sechsjährigen Knaben, Andrea Cicara, zu-
d nächst vor der Sacristei am schönsten gedacht; — die drei der vergifteten Brüder Sanseverino (1516, eine der frühsten Arbeiten) in der Cap. rechts vom Chor wunderlich einförmig, indem die Dreie fast in gleicher Stellung auf ihren Sarcophagen sitzen. — Als das beste Re-
e lief des Meisters gilt eine Grablegung in S. Maria delle Grazie bei den Incurabili (in einer Capelle links). — Schularbeiten in vielen Kirchen;
f z. B. in S. Domenico magg., 3. Cap. links, das für die damalige Allegorik bezeichnende Grab eines gewissen Rota, der in Rom und Florenz Beamter gewesen, und dem desshalb Arno und Tiber Lorbeer-
g kränze reichen müssen. — Die Altäre des Giovanni und seines Rivalen Girolamo Santa Croce zu beiden Seiten der Thür in Monteoliveto sind im Styl kaum zu unterscheiden. (Derjenige des letztern ist kenntlich am S. Petrus.)

Durchgängig das Beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affectation zu Tage dringen konnte, die Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als Statuen. Neapel besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmorvolk von Kriegern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweist.

Wir gelangen zu demjenigen grossen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Sculptur gegeben war, zu Michel Angelo Buonar-

roti (1474—1563). Er sagte von sich selbst, einmal er sei kein Maler, ein anderes Mal die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen bekannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Sculptur (wenigstens im Vergleich mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meissel in den Händen hatte.“

Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es ist keine blosse Phrase, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; seine Werke zeigen ein Ringen und Streben wie die keines Andern nach immer grösserer schöpferischer Freiheit.

Der erste Anlauf, welchen Michelangelo nahm, war über alle Massen herrlich. In den Räumen des Palazzo Buonarroti zu a Florenz (Via Ghibellina N. 7588), welche von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des grossen Oheims geweiht worden sind [1], wird ein Relief aufbewahrt, welches dieser in seinem siebzehnten Jahr verfertigte: „Hercules im Kampf gegen die Centauren“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter welchen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste des überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, welche den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; dass in dem Menschenknäul vor der mittlern Figur das Mass überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und lässt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. Vielleicht noch früher ist das Flachrelief einer säugenden Madonna b im Profil (ebendort) gearbeitet; eine der ersten Arbeiten, welche aus dem Realismus des XV. Jahrh. ganz entschieden hinausgehen in den rein idealen Styl.

Wie vollkommen liebenswürdig wusste Michelangelo damals zu bilden! An der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Hei- c ligen zu Bologna ist von ihm der eine knieende Engel mit dem Candelaber (derjenige links vom Beschauer); ein so hold jugendliches Köpfchen, wie es damals nur Lionardo da Vinci zu bilden im Stande gewesen wäre. Den schweren Gewandstoff, der zu einer lebensgros-

[1]) Sichtbar jeden Donnerstag.

sen Figur richtig passen würde, und die unverhältnissmässigen Haarlocken nimmt man hier dem Künstler so gerne als Unbesonnenheiten
a eines Anfängers hin. — (Auch die Statuette des heil. Bischofs Petronius, eine von den vieren zunächst über dem Sarcophag, ist von ihm, aber unmöglich aus derselben Zeit, wie schon das manierirte Gewand zeigt.)

Das letzte Werk dieser frühen Periode (1499) des Meisters ist die
b Gruppe der Pietà in S. Peter zu Rom (erste Capelle rechts; die Aufstellung im kläglichsten Licht macht die Vergleichung der Gypsabgüsse nothwendig, deren ich aber keinen öffentlich aufgestellten kenne). Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeisselt und gemalt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck, nur liegt insgemein der Leichnam Christi so auf den Knieen der Madonna, dass das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Sculptur kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, welche Michelangelo später nie wieder erreicht hat[1]). — (Etwa aus derselben Zeit die Madonna in Notre Dame zu Brügge.)

Wie verhielt sich nun Michelangelo's Geist, als er seiner reifen Epoche und seiner grossen Stellung entgegenging, zu den Aufgaben, welche seine Zeit ihm bot? Bei weitem die meisten waren kirchlicher Art, oder mussten doch zu einer kirchlichen Umgebung passen. Die freie Altargruppe begann eben erst als Gattung zu gelten; man erinnere sich der Capelle Zeno in S. Marco zu Venedig (1505) und ähnlicher Arbeiten. Die Nischen der Kirchenfassaden füllten sich nur sparsam mit Statuen, die der Pfeiler im Innern etwas häufiger. Was

[1]) Das Werk wurde öfter in Marmor und Erz copirt. Schon Luca Signorelli malte davon jene freie Abbildung grau in grau, welche neuerlich im römischen Leihhause wieder aufgetaucht ist; wahrscheinlich dachte er nicht daran, dass man dereinst Michelangelo's Gruppe für eine Copie nach seinem Gemälde halten würde, wie schon geschehen ist.

sonst übrig blieb, waren Grabmäler, deren Allegorien das einzige ganz freie Element der damaligen Sculptur heissen konnten. Denn grosse Sculpturwerke mythologischen Inhalts waren noch ein seltener Luxus, der ausserhalb Florenz einstweilen kaum vorkam.

Michelangelo aber war stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle irgend denkbaren und mit den höhern Stylgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegentheil der Alten, welche ihre Motive langsam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten: er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann desshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heissen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythus; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlicher Inspiration und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sistina nicht immer.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äusserungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Übermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Geberde, wie einzelne frühere Künstler — sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Übernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen und Bizarren zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelo's durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindrucks fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentirt sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres ist vorzugsweise der Fall bei Rafael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der

Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch welche er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, welche in Michelangelo waltete, giebt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Werth. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiet der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Niedlichem und Lieblichem, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er giebt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und grosse plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihn einen viel zu heftigen innern Kampf, als dass er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiss selten ein Thonmodell von derjenigen Grösse aus, welche das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer bekam bei ihm wenig zu thun; eigenhändig, im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen", oder der Marmor zeigte Fehler und er liess desshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war und das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa auch ein Trotz gegen missliebige Besteller mit unterlief, ist im einzelnen Falle schwer zu sagen.)

Wer nun von der Kunst vor Allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äussersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Eine holde Jugend, ein süsser Liebreiz konnte gar nicht das ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unsrigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, dass sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der sixtin. Capelle, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Theile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, der Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn etc.), andere fast durchgängig herculisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloss in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponirte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergass sie binnen 20 Jahren Rafael vollständig. Die Künstler selber abstrahirten aus dem, was bei Michelangelo die Äusserung eines innern Kampfes war, die Theorie der Bravour und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken, wovon unten ein Mehreres. Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, welche ohnehin jede Allegorie guthiess, liessen sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, dass er bloss Anlass zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die Reihe dieser freien, rein künstlerischen Gedanken beginnt schon frühe (vor der Pietà) mit dem Bacchus in den Uffizien a
(Ende des 2. Ganges). Mit dem antiken Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, nach den seither ausgegrabenen Resten und den tiefen Forschungen der Archäologie kennen, darf man diesen Bacchus nicht vergleichen ohne Ungerechtigkeit; er ist hervorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren Augen, lallendem Mund, vortretendem Bauche. Vielleicht die erste Statue der neuern Kunst, welche mit der Absicht auf vollkommene Durchbildung eines nackten Körpers geschaffen worden ist! ohne Zweifel das Resultat der fleissigsten Naturstudien, und doch abgesehen vom Gegenstand schon durch die bizarre Stellung gründlich ungeniessbar, zumal von links her gesehen.

Auf den ersten Blick gefällt der colossale David vor dem Pa- b
lazzo vecchio in Florenz (1501—1503) vielleicht noch weniger. Allein der Künstler war auf einen Marmorblock angewiesen, aus welchem schon ein früherer Bildhauer irgend Etwas zu meisseln begonnen hatte; sodann beging er einen Fehler, den der Beschauer in Gedanken wieder gut machen kann, er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er colossal bildete. (Was hauptsächlich bei der Seitenansicht bemerklich wird.) Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrössern (S. 444, Anm.), wenigstens bei isolirter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Colosse kann auch das colossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Durch ein Verkleinerungsglas gesehen gewinnt der

David ungemein an Schönheit und Leben, allerdings mit Ausnahme des Kopfes, der in einer ganz andern Stimmung hinzugearbeitet scheint.

Wenn in dieser Statue noch eine gewisse Modellbefangenheit nicht zu verkennen ist, so finden wir Michelangelo einige Jahre später auf der Höhe seines künstlerischen Könnens in dem nach 1504 entworfenen, in der nächstfolgenden Zeit stückweise ausgeführten Grabdenk-
a mal Papst Julius II für die Peterskirche. Die sehr flüchtige Originalzeichnung, die von dem Werke doch vielleicht nicht das definitiv angenommene Project wiedergiebt, ist in der florentinischen Sammlung der Handzeichnungen aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen Wänden nackte gefesselte Gestalten (die von Julius wiedererworbenen Provinzen und die durch seinen Tod in Knechtschaft gedachten Künste) und auf seinen Vorsprüngen jedenfalls die sitzenden Statuen des Moses und Paulus enthalten, anderer Zuthaten nicht zu gedenken. Die Symbolik war eine willkürliche, ja eine zweideutige; wer hätte z. B. Moses und Paulus für Allegorien des thätigen und des beschaulichen Lebens genommen? und doch waren sie so gemeint. Aber als plastisch-architektonisches Ganzes gedacht wäre das Grabmal doch immer eines der ersten Werke der Welt geworden.

Erst dreissig Jahre später, unter Paul III kam dasjenige Denk-
b mal zu Stande, welches jetzt in S. Pietro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur noch ein barocker Wandbau daraus geworden: die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet und zwar nicht glücklich; in dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muss so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Project in der frühern Zeit eigenhändig gearbeiteten Statuen des Moses, nebst Rahel und Lea, letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des thätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Moment dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirk-

lich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Theile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkömmt. Alles bloss Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Theile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform noch nach der Physiognomie genügen und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viele Umstände gemacht der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu thun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat so eben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das thätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Theile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, welches die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Ausser diesen drei Statuen hat Michelangelo offenbar in sehr verschiedenen Zeiten eine Anzahl von nackten Figuren gemeisselt, welche theils zum Grabmal Julius II wirklich gehören sollten, theils wenigstens damit in Verbindung gebracht werden. Das trefflichste sind die beiden „Sclaven" im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Weniger lässt sich dies verbürgen bei den vier (nur theilweise aus dem Rohen gearbeiteten und beträchtlich grössern) Statuen in einer Grotte des Gartens Boboli zu Florenz (vom Eingang links); es sind höchst lebensvolle Acte des Lehnens und Tragens; die beiden vordern freilich kaum erst kenntlich Dann eine Gruppe, betitelt „der Sieg", im grossen Saale des Palazzo vecchio; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend, und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer Wendung und Bewegung, die freilich hiedurch nur nothdürftig motivirt wird. (Spätere Zeit?)

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den Christus im Querschiff von S. Maria sopra

Minerva zu Rom (um 1527). Es ist eines seiner liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt und ihrer Bewegung edel und geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neuern Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegers über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tief gefühlt nennen müssen.
a Ebenfalls wohl aus dieser Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustand sehr viel versprechende Statue eines Jünglings, in den Uffizien (zweiter Gang), wahrscheinlich Apoll, der mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. — Dessgleichen, wenigstens aus der ersten Hälfte von Michelangelo's
b Leben: das runde Relief in den Uffizien (Gang der tosc. Sculptur), Madonna mit dem auf ihr Buch lehnenden Kinde, hinten der kleine Johannes; wundervoll in diesen Raum componirt und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt.

Die Arbeiten des vorgerückten Alters möchten etwa mit dem
c todten Adonis der Uffizien (zweiter Gang) zu beginnen sein. Der Künstler hat Alles gethan, um die Statue plastisch interessant zu machen; der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füssen lagert der Eber, dessen Zahn dem Jüngling die (sehr grelle) Schenkelwunde beigebracht hat. Aber der Kopf gehört zu den manierirtesten und der Leib ist von keiner schönen Bildung.

Um das Jahr 1529 soll dann die Arbeit an den Statuen der welt-
d berühmten mediceischen Capelle (oder Sagrestia nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang genommen haben. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (vgl. S. 329, c). Die Denkmäler wirken desshalb in diesem Raum ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren gross erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Decoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es han-

delte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdigen mediceischen Sprösslinge, für welche Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte. Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen derselben brachte er die Sarcophage an und auf deren rund abschüssigen Deckel die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und der Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grab seiner Verwandten Wache halten lassen — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die Nacht ist wenigstens ein nacktes, schlafendes Weib; man darf aber a
fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über den linken Schenkel. Sie ist die ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur [1]) Michelangelo's; der Tag, mit unvollendetem Kopf, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Specimen herculischer Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiss die beiden Däm- b
merungen edler und glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht grossartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigern Kopf, der indess noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von aussen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Princip, das ihn leitete, ist der bis auf das Äusserste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechen-

[1]) Der Kopf, welcher tief unter dem Übrigen steht, kann kaum von M. A. ausgeführt sein.

den Körpertheile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stylbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Princip das grossartige Unicum hervor, welches wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

a Die Statue des Julian ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee.
b Lorenzo, bekannt unter dem Namen il pensiero, unvergleichlich geheimnissvoll durch die Beschattung des Gesichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von grösstem Werthe. — Auch mit diesen beiden Statuen that Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muss; sie sind vielmehr in seinen Styl vollkommen eingetaucht und können als eben so frei gewählte Motive gelten, wie alles Übrige.

c Der kaum aus dem rohen gearbeiteten Madonna lag ursprünglich wohl ein ausserordentlich schöner plastischer Gedanke zu Grunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen“ des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zu Stande, wie er beabsichtigt gewesen sein muss und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermuthlich hatte dann das Übrige mit zu leiden und wurde desshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

d (Die zwei HH. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten vielleicht nach ganz kleinen Modellen des Meisters.)

Aus der spätern Zeit ist wohl auch die angefangene Apostelstatue
e im Hof der Academie in Florenz; sie zeigt auf das Merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält grossartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt,

daraus befreien; aber irgend ein Umstand kommt dazwischen und die Arbeit bleibt liegen [1]).

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es a sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich dasjenige Werk, welches jetzt im Hof des Palazzo Rondanini zu Rom (am Corso) steht, und das am besten unbesichtigt bleibt. Wie konnte er, nachdem der Block schon so verdorben war, wie man ihn sieht, doch noch diese Gestalten herauszwingen wollen, auf Kosten derjenigen Körperverhältnisse, die Niemand besser kannte als Er? Leider ist wohl jeder Meisselschlag von ihm.

Später arbeitete er — der Sage nach aus einem Capitäl des Frie- b denstempels, das ihm Papst Paul III geschenkt — diejenige Gruppe, welche jetzt im Dom von Florenz, unter der Kuppel, aufgestellt ist. Er hat den Werth einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, welcher nicht reichte, das Unmögliche zugemuthet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgrösse wenigstens nähern. Es ist ein höchst unerquickliches Werk, von der rechten Seite gesehen unklar, durch die Gestalt des Nicodemus zusammengedrückt. Die Stellung der Leiche dürfte mit jener ersten Pietà in S. Peter nicht von ferne verglichen werden.

Eine ganz späte Arbeit soll auch die angefangene Büste des c Brutus in den Uffizien (Halle d. Hermaphr.) sein, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aber ein frei geschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstossend und dabei grandios behandelt. — Das eigene Bildniss Michelangelo's, ein schöner Bronzekopf, im d Conservatorenpalast des Capitols (5. Zimmer) gilt als seine Arbeit.

Zahllose kleine Modelle seiner Hand sind zerstreut und zu Grunde gegangen; was von der Art in italienischen Sammlungen vorkömmt verdient insgemein wenig Zutrauen. (Der Christuskopf in S. Agnese e bei Rom, in einer Cap. rechts, ist jedenfalls nicht von ihm ausgeführt; — das Relief einer Pietà in der Kirche des Albergo de' poveri zu f

[1]) Wenn auch Michelangelo schon 1503 für die Querbaucapellen des Domes in Florenz die Statuen der 12 Apostel bestellt erhielt, so kann er doch den vorliegenden S. Matthäus wohl viel später und für eine andere Bestimmung gearbeitet haben. Der Styl nöthigt zu einer derartigen Annahme.

a Genua zweifelhaft; — über eine Gruppe der Pietà in S. Rosalia zu Palestrina ist mir nichts Näheres bekannt; — die Statue Gregors d. b Gr. in einer der Capellen neben S. Gregorio in Rom, von Cordieri vollendet, hat wohl am ehesten Anspruch auf Erfindung und Theilnahme des Meisters; — als Jugendarbeit wird ihm der kleine nackte c Christus am Grabmal Bandini im linken Seitenschiff des Domes von Siena beharrlich zugeschrieben etc. etc.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Grösse ihm durchgängig imponirt und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von welcher aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein grossartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolg liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjectivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewusst wie sonst in so vielen grossen Geistesregungen des XVI. Jahrh., sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint als ob Michelangelo von der die Welt postulirenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophien von dem weltschaffenden Ich.

Er hinterliess die Sculptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hatte so fest gestanden, dass er nicht durch Michelangelo desorientirt worden wäre — in welcher Weise haben wir schon angedeutet. Aber die äussere Stellung der Sculptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Grosse und Bedeutende und traute ihr Alles zu.

Die Gehülfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr einen eigenthümlichen Werth. Wir nennen zuerst Giov. Angelo Montorsoli (1498–1563), der den Michelangelo schon von dessen frühern Werken, zumal von der Sistina an begleitet und nachahmt, dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den

Lombarden her verräth, und diess Alles mit einer gewissen decorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der mediceischen Capelle an, wo er den heil. a
Cosmas ausarbeitete, wird er ausschliesslich Michelangelist.

Von Andrea Doria nach Genua berufen [1]), musste er als Architekt und Bildhauer das sein, was Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familien- b
heiligthum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Sculpturen [2]). Manches davon zeigt, dass er sich half wie er konnte; in den sitzenden Reliefffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiscenz aus der Sistina zu bemerken; von den Freisculpturen hinten im Chor ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach derjenigen Michelangelo's in S. Peter copirt, was zu der peruginesken Madonna nicht recht passt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stucchirung der Kuppel und des Chores (von Gehülfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Crypta (welches der Verf. nicht sah) vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessen Gleichen selten Einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mässigen Begabung ganz Recht, dass er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der mediceischen Capelle irre machen liess. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Geniessbares erhalten.

Eine späte Arbeit M.'s ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar c
in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes zeigen noch eine schöne sanso-

---

[1]) Laut der genuesischen Guida schon 1528, laut Vasari erst nach 1535 oder noch später, was zu andern Daten nicht recht passt.

[2]) Im anstossenden Kreuzgang sind die Überreste der 1797 demolirten Statuen d
des Andrea und Giov. Andrea Doria, von den Jahren 1528 (?) und 1577 aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von Montorsoli's Hand, die letztere eine schon manierirte Nachahmung der erstern.

vinische Inspiration; die (ungeschickter Weise viel grösser gebildeten) Statuen über den beiden Seitenthüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämmtlichen Sculpturen der Rückseite mehr das Öde und Allgemeine der römischen Schule. — Nicht sehr viel früher a arbeitete M. die Statuen des Moses und Paulus in der Capella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Propheten der sixtinischen Capelle in Thon modellirt; ein Zeugniss mehr für den Einfluss der letztern auf die ganze Sculptur, welche noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

b Das Grabmal Sannazaro's in S. Maria del Parto zu Neapel, woran die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Judith travestirt) von M.'s Hand sind (der Rest von Santacroce) bekenne ich nicht gesehen zu haben.

Ein anderer Schüler Michelangelo's, Rafaelle da Montelupo, c arbeitete nach des Meisters Modellen in der mediceischen Capelle den d heil. Damian und oben am Grabmal Julius II die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 670, b). Von seinen unabhängigen Werken ist die e tüchtige und einfache Grabstatue des Cardinals Rossi (in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz) zu nennen.

Guglielmo della Porta († 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Thätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Übersicht vertheilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Accent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Styl am Anfang des XVI. Jahrh. repräsentiren, mit einem kleinen Anklang an A. Sansovino, sind besonders zahlreich in Genua vorhanden. Sehr unerquicklich: die f Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Johannescapelle im Dom; — höchst fleissig, überladen und von gesuchter g Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altar des linken Querschiffes ebenda; nur die mittlere, ein sitzender Christus, h mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des heil. Thomas, an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, unter dem sehr nahen Einfluss Michelangelo's, entstand das berühmte Grabmal

Pauls III im Chor von S. Peter. Die gewonnene Stylfreiheit ist a vortrefflich benützt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, welche Guglielmo's volles Eigenthum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarcophag lehnenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen, allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von Seiten der sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit" ist zwar darob etwas lüstern und absichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit" hat mehr von Michelangelo. — Im grossen Saal des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, b welche wie erste, weniger gerathene Proben derselben Aufgabe aussehen, jedoch zu demselben Grabmal gehörten und erst bei dessen Versetzung an die jetzige Stelle davon weggenommen wurden. — Von Guglielmo's Bruder Giacomo sind die Grabmäler der Cap. Aldo- c brandini in der Minerva (die 6. rechts) wenigstens entworfen; in der Ausführung erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, welche von Michelangelo die Richtung ihres Styles empfingen, ist nächst Gugl. della Porta ein gewisser Prospero Clementi nicht unbedeutend, welcher hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des Jahrh. thätig war. Im Dom daselbst (Cap. rechts vom Chor) ist das Grabmal des Bischofs d Ugo Rangoni sein Hauptwerk; sowohl die sitzende Statue als die beiden Putten am Sarcophag und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verrathen den Einfluss Michelangelo's, ja schon den des della Porta, allein es ist ein solider Rest von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier noch falsches Pathos aufkommen lässt. Dann möchte ich dem Clementi, an dem absurd (als colossales Stundenglas) gebildeten Grabdenkmal des Ch. Sforziano, gleich links vom Eingang, die drei vorzüglich schönen Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden zuschreiben. Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast sansovinischen Milde und Mässigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Maleguzzi, 1583, gegenüber.) — Am Palazzo Ducale zu Modena, beim Portal, die e

Statuen des Lepidus und des Hercules, letztere ungeschlacht muscu-
a lös. — In der Crypta des Domes von Parma ist von Clementi ein Grab vom Jahr 1542 mit zwei sitzenden Tugenden (hinten, rechts).
b — In S. Domenico zu Bologna (Durchgang zur linken Seitenthür) am Grabmal Volta die Statue des heil. Kriegers Proculus, einfach und tüchtig.

c Das Grab des Meisters, vom Jahr 1588, im Dom von Reggio (1. Cap. links) ist mit seiner schönen Büste geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiff und an der Fassade daselbst.

Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Sculptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Grossherzoge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als diess sonst irgendwo in Italien geschah, ohne dass doch die kirchlichen Aufgaben desshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hieher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelo's unedler Nebenbuhler auftrat und doch in seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: Baccio Bandinelli (1487—1559). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiscenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das
d Beste, wo er ganz ausreichte, sind die Reliefiguren von Aposteln, Propheten etc. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Domes; hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raum; alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die be-
e kannte Gruppe des Hercules und Cacus auf Piazza del Granduca, was er an Michelangelo bewundern musste und wie er ihn missverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Contraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genugsame Mittel an die Hand gab; es

ist eines der gleichgültigsten Sculpturwerke auf der Welt. — Adam und a
Eva im grossen Saal des Pal. Vecchio, datirt 1551, sind wenigstens einfache Akte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Die Bildnissstatuen ebendaselbst haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, welche auch den gemalten Porträts der sonst schon manierirten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Carls V offenbar von zwei verschiedenen Künstlern.) — Die Basis auf dem Platze vor S. Lorenzo, mit einem für jene b
Zeit plastischen Relief, trägt jetzt die ihr längst bestimmte sitzende Statue des Giovanni Medici, von welcher dasselbe Urtheil gilt. — Ein Bacchus[1]) im Pal. Pitti (Vestibul des ersten Stockes) ist im Gedanken c
die geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. — Die beiden Gruppen des todten Christus mit Johannes (in S. Croce, Cap. d
Baroncelli) und mit Nicodemus (Annunziata, rechtes Querschiff[2]) von e
ganz leeren Formen und von der schlechtesten Composition; der Hauptumriss ein rechtwinkliches Dreieck auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gottvater (im ersten Klosterhof von f
S. Croce) ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo copirte Hand mit dem Buch. — Etwas besser der Petrus im Dom g
(Eingang zum Chor, links). — Ganz mittelmässig: die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X und Clemens VII im Chor der Minerva h
zu Rom; die ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von Raf. da Montelupo und Nanni di Baccio Bigio, einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelo's, ausgeführt.

Baccio's Schüler **Giovanni dall' Opera** hatte Antheil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. Gaddi in i
S. Maria novella (Querschiff links, hinten), welche die darzustellende Thatsache durch tüchtig präsentirte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von Vasari componirten Grabmal Michelangelo's in k
S. Croce ist die Figur der Baukunst von ihm; eine recht gute Arbeit. (Die Sculptur von Cioli, die Malerei, mit der Statuette in der Hand, von Lorenzi). Das ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von

[1]) Laut Vasari aus einem missrathenen Adam zum Bacchus umgestaltet.
[2]) Letztere von seinem natürlichen Sohn Clemente angefangen, von ihm vollendet.

selber spricht, indem sie ein notorisches Verhältniss ausdrückt. Die Allegorien z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen oder ganz müssig.

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende Bartol. Ammanati (1511—92, anfangs Schüler des Jacopo San-
a sovino), von welchem der Brunnen auf Piazza del Granduca herrührt. Der grosse Neptun ist ein sehr unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen welche ihm als Tronco dienen undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Theil den Kranzträgern an der Decke der sixtin. Capelle nachgebildet;
b hier sind ihre Attituden müssig. — (Ganz gering die Gypsstatuen im
c Baptisterium). — Im linken Querschiff von S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III sammt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Amm.; zwischen der manierirten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit
d dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII im Campo santo zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten A.'s finden sich in Padua. So der
e Gigant im Hof des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Man-
f tova Benavides in den Eremitani (links) ist im Styl der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit welcher es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unsterblichkeit bedeutet. Alles bei Lebzeiten.)

Unläugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte Flamänder Giovanni da Bologna (1524—1608). Das Gesetz des Contrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muss sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine

gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesammtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen auf dem grossen Platz zu Bologna (1564) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem Maler Tommaso Laureti und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte letzterer schon beim Entwurf sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältniss des Ornamentes zum Figürlichen verräth den vollendeten Decorator. Vom Einzelnen sind die Putten mit den Delphinen ausgezeichnet gut bewegt, und der Neptun, bei ziemlich allgemeiner herculischer Bildung, doch in den Linien effectreich. a

Am vollkommensten befriedigt die colossale Gruppe des Oceanus und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli, eine möblirende Prachtdecoration ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flussgötter an den schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. — Die weltberühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen (Loggia de' Lanzi), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd; die Einzelbildung aber von störender Willkür. — Hercules und Nessus, ebenda, als Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „virtù e vizio“ im grossen Saal des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelo's „Sieg“, und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterm die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gattung von Ge- b c d e

genständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann, zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äusserer That, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden im Stande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. — Von der Colossal-
a statue des Apennin in Pratolino kann der Verf. nicht aus eigener Anschauung berichten. Der „Überfluss" (Copia), auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist ein höchst manierirtes Werk, übrigens von G. da Bol. nur begonnen.

b Die sechs kleinern Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen in den Uffizien (I. Zimmer d. Br.) scheinen nur um des Balancirens, um der künstlichen Wendung willen vorhanden zu sein; dagegen ist der durch die Luft springend gedachte Mercur (mit dem einen Fuss auf einem — ehernen — Windstoss ruhend) eine ganz vortreffliche Arbeit, die an schöner, lebensvoller Bildung alles Übrige von Gio. da Bol. weit übertrifft und von allen Bronzen des XVI. Jahrh. der Antike am nächsten kömmt.

c Von kirchlichen Aufgaben sind die Statuen des Altares links vom Chor des Domes zu Lucca ungefähr das Beste. — Der bronzene Lucas
d an Orsanmicchele steht dagegen hinter allen Statuen dieser Kirche durch falsche Bravour und Mangel an Ernst zurück.

Wie durchgängig in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. die Bildnisse das geniessbarste sind (weil frei von dem falschen Ideal und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben), so auch
e hier. An der Reiterstatue Cosimo's I auf der Piazza del Granduca wird man zwar das Pferd manierirt finden, aber ganz meisterhaft edel und leicht ist die Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des nobeln Reitens! Der Styl des Einzelnen ist ernst und vortrefflich. — Die ungleich geringere Reiterfigur
f Ferdinands I auf Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greisenalter des Künstlers. — Was nach seinen Entwürfen von Francavilla in dieser Art ausgeführt würde, ist rohe Decoration, so die
g marmorne Statue Cosimo's I auf Piazza de' Cavalieri in Pisa, und die
h Ferdinands I am Lungarno daselbst. Der Grossherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des Reliefs theilte Giovanni die malerischen Vorurtheile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr ungleich. Auf derselben Piazza del Granduca ist beisammen sein bestes, die in a den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein allerschlechtestes, die Basis des Cosimo I. — Als Bilder beurtheilt werden die Reliefs an der Haupt- b thür des Domes von Pisa und diejenigen in der hintersten Capelle c der Annunziata zu Florenz (der Gruftcapelle des Meisters) zum Theil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierirten Formen; als Reliefs sind sie styllos, so gemässigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im XV. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untensicht und der Überfüllung zu Liebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Bei den Pisanerthüren war das Vorbild Ghiberti's (auch in decorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen decorativen Sculptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken, Fratzen, Monstra etc. eingetreten, und diese hat Keiner so trefflich gebildet als er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin d um die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als Fackel- e halter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio geben genugsames Zeugniss von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Theil geflissentlich manierirten Formen. Sein Schüler Pietro Tacca, von welchem sonst auch die tüchtige bronzene Reiterstatue f Ferdinands I am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstyl die ebenfalls trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' g Annunziata zu Florenz. In diesem Geist sind auch die beiden sog. Harpyjen am Portal von Pal. Fenzi (Via S. Gallo, 5966) von Cur- h radi gearbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart keine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr glückliche decorative Gesammtcomposition mag bei diesem Anlass auch die Fontaine zunächst über dem Hof des Pal. Pitti, von Susini, genannt werden. i (Von welchem auch das eherne Crucifix im Chor von SS. Micchele e k Gaetano herrührt; ein blosser Akt.) — Tüchtige Wappeneinfassungen dieser Zeit sind wohl in Florenz häufiger als anderswo.

Von Taddeo Landini, einem florentinischen Zeitgenossen des
a Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinità „der Winter" her; eine tüchtige Arbeit, aber recht bezeichnend für die müssige Gliederschaustellung jener Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um?
b — Allein derselbe Künstler schuf auch die Fontana delle Tartarughe in Rom (1585), welche ohne Frage das liebenswürdigste plastische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausgedrückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, welche die Schildkröten an den Rand der obern Schale (wie um sie zu tränken) emporheben, und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was man von einer zu Grunde liegenden Zeichnung Rafaels sagt, ist nicht erwiesen, eher könnte von einer Angabe des Baumeisters Giacomo della Porta die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giovanni da Bol. ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe.
c Als bescheidene Parallele vergl. man die Lampe im Dom von Pisa mit den vier stützenden Genien, welche echt florentinisch gedacht ist.

Ein anderer Nachfolger und Landsmann des Bologna, Pietro Francavilla aus Cambray, fertigte u. a. die Statuen in der Cap.
d Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffs), manierirt und doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Mittelgut die
e sechs Statuen im Dom von Genua, Cap. rechts vom Chor. Was er nach den Angaben des Meisters ausführte (Statuen in der erwähnten
f Grabcap. der Annunziata etc.) ist meist schlechte Arbeit und selbst durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme
g zum Bessern machen einige der sechs Statuen in der Cap. S. Antonino zu S. Marco. (Die Reliefs und die bronzenen Engel, alles höchst manierirt, von Partigiani.) Vgl. S. 684, g und h.

Weiter gehört hieher Gio. Batt. Caccini, der seit 1600 die
h Balustrade und den Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito erbaute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentiren das kecke Linienprincip des Gio. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im
i Chor der Annunziata u. a. a. O. Von ihm ist auch die schöne Chri-
k stusbüste an der Ecke des jetzigen Hôtel d'York (1588). Er war da-

mals 28 Jahre alt und erhielt dafür 100 Ducati, wie ein Chronist
bemerkt.

Die Reliefs der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten
des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer
zerstreuten Composition und ihren manierirten Formen als plastische
Arbeiten kaum anzusehen. (Tacca's Relief am Altar von S. Stefano a
e Cecilia; Nigetti's Silberreliefs am Altar der Madonnencapelle in b
der Annunziata, u. dgl. m.) Man kann nichts Styllooseres finden, als
die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im Dom von c
Pisa; die Freigruppen drüber sind wieder beträchtlich besser, Werke
eines gewissen Francesco Mosca (ebenfalls eines Florentiners um
1600), von dessen oben (S. 244, h) genanntem Vater Simone sich
Mehreres, u. a. eine Anbetung der Könige, in der Madonnencapelle d
des Domes von Orvieto befindet. — Von dem etwas ältern Vincenzo
del Rossi aus Fiesole sind die schwülstigen Sculpturen der ganzen e
zweiten Capelle rechts in S. Maria della Pace zu Rom; Simone
Mosca arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den
kirchlichen als in den profanen Werken, an welchen Florenz für
diese Zeit ungleich reicher ist als irgend eine andere Stadt. Selbst
das höchst Colossale, für welches man hier von jeher Geschmack ge-
habt, ist nicht bloss durch den „Apennin", sondern auch durch den
(lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Stiozzi-Ridolfi vertreten. f
Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu welchen der an-
tike „Hercules mit Antäus" (S. 501, b) die stärkste Anregung mag ge-
geben haben. Der genannte Vincenzo del Rossi versah den gros-
sen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herculeskämpfen, g
welche hier nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenschaft den
Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben
Rossi Liebesgruppe „Paris und Helena", im Hintergrund jener Grotte h
des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelo's befin-
den, ist als Arbeit nicht verächtlich, aber im Motiv gemein [1]). Wie

[1]) Von Rossi ist auch der Matthäus im Dom (rechts unter dem Eingang zum i
Kuppelraum), die manierirteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der
Thomas (Eingang zum linken Querschiff, links) ist kaum besser.

a weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des Novelli,
Pieratti u. A. in der Grotte hinten am grossen Hofe des Pal. Pitti,
„die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses:
dessen Eigenschaften diess sein sollen, steht (von Porphyr gemeisselt)
in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Alterthum trotz
aller classischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächer-
b lichen Statuen des Jupiter und Janus von Francavilla, welche in
der untern Halle des Pal. Brignole zu Genua stehen. (Derjenige Pal.
dieses Namens, welcher dem rothen gegenüber an der Str. nuova
steht.) Nach den grossen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcirten
Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urtheilen
glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müssigen Schaustellungen, die
immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen,
meldet sich — ausser jenen decorativen Fratzen — bald auch eine
eigentliche Genresculptur, von halb pastoralem, halb possenhaftem
c Charakter; Figuren von Jaques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl.
(Garten Boboli etc.) Die künstlerische Nichtigkeit dieser Productionen
verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nach-
folge gefunden, welche noch jetzt nicht erloschen ist und in Mailand
ganze Ateliers beschäftigt. (Chargen, auch in moderner Tracht, auf
Gartenmauern etc.)

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnden nach Michelan-
gelo's Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern
eher eine tiefe Ermattung geltend. Ausser den paar Florentinern sind
es vereinzelte, wenig namhafte Meister, welche die Altargruppen und
die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So Giov. Batt. della Porta,
d von welchem in S. Pudentiana (hinten links) die Gruppe der Schlüs-
selverleihung gearbeitet ist; — Giov. Batt. Cotignola, von wel-
e chem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Ago-
stino (4. Cap. rechts); — die beiden Casignola, von welchen die
f thronende Statue Pauls IV über dessen Sarcophag in der Minerva
(Cap. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst
gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese
Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl

als für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III hört die grosse Freicomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehrern allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die thatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, welche wie zur Zeit der Renaissance (S. 615, d etc.) nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; grosse Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius V und Sixtus V, Clemens VIII und a
Pauls V in den beiden Prachtcapellen von S. M. maggiore; die Ten- b
denz, welche hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur saubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, dass wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmal Pius V.) Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist dasjenige Gregors XI, 1574 von Olivieri verfertigt, in c
S. Francesca romana, dagegen zeigt dasjenige eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer Egidio di Ri- d
viere, wiederum nichts als eine gewisse Meisselgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmal Urbans VIII von Bernini kehrt dann jene Freicomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Sculptur der Zeit von etwa 1560—1630 hängt wie oben (S. 606, c) bemerkt, noch theilweise von den Vorbildern des Civitali, auch von ältern Lombarden ab, doch unter starker indirekter Einwirkung Michelangelo's. (Zwei Künstlerfamilien, des Namens Carlone; ihre Sachen in S. Ambrogio, e
S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die f
Thätigkeit Francavillas, S. 688, b). Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkömmt, weiss ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. Luca Cambiaso, der sich auch einmal in der Sculptur versuchte, hat in seiner Fides (Dom, Cap. links vom Chor) das gerade nicht g
erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.

Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Sculptur die Lebenskräfte desjenigen Styles, der mit Andrea Sansovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht, in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden: aus den todten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahreren Darstellungsprincip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichtes und der Gegensätze, schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindruck aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580 bis 1630) doch nicht mehr gebracht. Theils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Principlosigkeit der Gewandung), theils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem sich damals die Besten alle der Malerei zuwandten. Wesshalb thaten sie diess? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle ausprechen konnte.

Einige Decennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Sculptur noch den alten Styl. Endlich entschliesst sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem XV. Jahrh. ein Anhängsel der Malerei; die Freisculptur war durch die grössten Anstrengungen der Meister der goldenen Zeit vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Sculpturen lebt, wird unten im Zusammenhang zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Grösse und Berechtigung zugestehen; in der Sculptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren und es entsteht kein grösseres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne sehr grosse Talente auf die Sculptur verwendet, welche die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630 - 1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entschiedenes das Unentschiedene beseitigt.

Übergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjectiven Kräfte waren — im Gegensatz zur vorhergehenden Periode — ungemein gross, ihre Thätigkeit von der Art, dass sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat als die Gesammtsumme alles Frühern, das Alterthum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr bestimmten decorativen Werth im Verhältniss zur Baukunst und zur Anordnung grosser Ensembles, und endlich giebt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, dass man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (Vgl. den Abschnitt über die Barockarchitektur; S. 366 u. ff.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich **Lorenzo Bernini** von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling Urbans VIII. und vieler folgenden Päpste einer fürstlichen Stellung genoss und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der grösste Künstler seiner Zeit galt. Er überschattet denn auch alle Folgenden dergestalt, dass es überflüssig ist, ihren Stylnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, da sind sie es innerhalb seines Styles. —

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: **Alessandro Algardi** (1598—1654) und der Niederländer **Franz Duquesnoy** (1594—1644). Ferner ist schon hier auf das starke französische Contingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die Legros, Monnot, Teudon, Houtton u. s. w., vor Allem auf **Pierre Puget** (1622—1694), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten“ Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, dass sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlass können die besonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, welche die Sculptur mit sich fortriss, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Styl der Malerei, wel-

cher auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Derselbe zeigt zwei Haupteigenschaften, welche sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1) den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2) die Anwendung des Affectes um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein und am Affect erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es zugleich so wirksam war, eignete sich jetzt auch die Sculptur an. Ihr Verhältniss zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, welches wir bei Guido und Guercin finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Werth der Antiken recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, dass er und seine Schule diejenigen Aufgaben am besten löste, bei welchen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hieher gehört das Porträt. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halbfalschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und diess Verhältniss dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten viele Hunderte von ganz vortrefflichen Büsten dieser Art, welche den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisirt, aber in freier, grossartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den grössten idealen Aufgaben vertraute Sculptur kann. Wir dürfen um dieses Reichthums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungs-
a gabe überlassen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im
b Lateran und in der Minerva zu Rom wird er sein Genüge finden. In
c der Halle hinter S. M. di Monserrato suche man die Grabbüste eines spanischen Juristen Petrus Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung.

Ausserdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des Kindes (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewusst als Natur vorhanden ist, und dessen

Affecte so einfach sind, dass man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). Algardi und Duquesnoy genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren. (Von letzterm ein paar Köpfe an den Grabmälern der zwei hintersten Pfei- a
ler in S. Maria dell' Anima zu Rom.) Von ihren Nachfolgern lässt sich nicht mehr so viel Gutes sagen: die Putten wurden in so besinnungsloser Masse decorativ verbraucht, dass die Kunst es damit allmählig leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den von Stucco zu Tausenden improvisirten Figuren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierirten und sorglosen Einzelbildung zu Grunde gehen.

Selbst einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Werth, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das XVII. Jahrhundert hatte wohl im Ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Accent des Leibreizes auf eine andere Stelle, wovon Mehreres bei Anlass der Malerei: allein desshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen Algardi's (z. B. im rechten Querschiff von S. Carlo zu Genua), oder der Statue der b
Mathildis von Bernini (in S. Peter) eine dauernde Schönheit nicht c
ganz abstreiten dürfen. Hie und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudirten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des Filippo Parodi auf genuesischen Hochaltären. Im Ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sog. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. Bernini selber steht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino: seine männlichen Individuen sind von jenem gemein-heroischen Ausdruck, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrschend wurde. An seinem Constantin (unten an der Scala regia im d
Vatican) hat man den mittlern Durchschnitt dessen, was er für einen würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (Villa e
Ludovisi) ist in der Kopfbildung ein Excess der cortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der **menschlichen Gestalt im allgemeinen** ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends
a widerlich wird. Die Art, wie Pluto's Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen (Villa Ludovisi), ist auf jede andere Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit, Apoll und
b Daphne (Villa Borghese, oberer Saal) ist bei aller Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmack ihrer Besteller zu Liebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffinirt.

Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlerische **Musculatur**, die sich mit derjenigen Michelangelo's zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Diess kömmt zum Theil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, V. Lud.). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen
c der grossen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza navona) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchlosern Behandlung der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die Aufgabe
d ihm wahrhaft gemäss war, wie z. B. der **Triton** der Piazza Barberini, bei welchem jene üble Prätension auf Eleganz ohnediess wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nichts Besseres geschaffen als diese halbburleske Decorationsfigur, welche mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neuern italienischen Kunst wirken gerade diejenigen Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, welche im idealen Alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Musculatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber desshalb nicht viel erquicklicher. Eine grosse Schaustellung anatomischen Könnens ist z. B.
e **Puget's** S. Sebastian in der S. Maria di Carignano zu Genua; der Heilige muss sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Berninesken waren zu sehr blosse Decoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Styles. Es bleibt ein Räthsel, dass Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Alterthums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbild dienen, weil er lauter bewegte, affectvolle Motive bearbeitete, die im Alterthum fast nur durch nackte Figuren repräsentirt sind: allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stylisiren müssen. Er componirt diese nämlich ganz nach malerischen Massen, und giebt ihren hohen, plastischen Werth als Verdeutlichung des Körpermotives völlig Preis.

In Porträtstatuen, wo der Affect wegfiel und die Amtstracht eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Styl Treffliches aufzuweisen. Seit Bernini's Papststatuen (Denkmäler Urbans VIII und Alexanders VII in S. Peter) legte sich die Sculptur mit einem wahren Stolz darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ermel, der Tunica etc. in ihren Contrasten darzustellen. Von den Statuen Papst Urbans ist diejenige am Grabe (im Chor von S. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume etc., diejenige im grossen Saal des Conservatorenpalastes dagegen durch kecke Effectberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch die Cardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Cap. Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachtheil gerathen wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, soweit sie dem berninischen Styl angehören, reicht keine an den grossen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. (Von Schlüter.) Francesco Mocchi († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Styl bezeichnet, hat in Ross und Reiter die äusserste Affectation hineinzulegen gewusst. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf dem grossen Platz in Piacenza.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in welchen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen.

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von welchen das Auge recht gut weiss, dass sie factisch centnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Thonfiguren sind desshalb oft leidlicher als marmorne.

Bisweilen wurde aber auch auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen
a Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Capelle der Sangri, Duchi di S. Severo: sämmtlich um die Mitte des vorigen Jahrh. gearbeitet. Von San Martino ist der ganz verhüllte todte Christus, eine Gestalt, welche zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von Corradini ist die ganz verhüllte sog. Pudicitia, mit welcher es schon viel misslicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre [1]). Von dem Genuesen Queirolo aber ist die Gruppe „il disinganno, die Enttäuschung"; ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem grossmächtigen Stricknetze frei mit Hülfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meisselgewandteste Virtuosenhand ausstehen musste, weiss nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formengebung gering und selbst elend. Die Capelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur Incoronata geht, kann mit doppeltem Erstaunen sich überzeugen, mit wie Wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen lässt.

* [1]) Von demselben Corradini steht eine verhüllte „Wahrheit" in der Galerie Manfrin zu Venedig.

Übrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstyl liebt viel zu sehr das Massenhafte und in seinem Sinn glänzende Improvisiren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affect, dem zu Liebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapirung so bereitwillig preisgab? Bei Anlass der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden: denn bei dieser ging ja die Sculptur jezt in die Schule. Genug, dass nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Sculptur fährt, dass sie mit der Darstellung des blossen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Thun darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Nothwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande explicirt. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Composition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewusstsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — diess ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themata, welche aus keinem andern Grunde gewählt wurden. So Bernini's schleudernder David (Villa Borghese), welcher die grösste äussere Spannung einer gemeinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebennischen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu sorgen, welche auf den Colonnaden vor S. Peter stehen, und ähnliche, wenn auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Sculptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekstatisch gesteigerten, durch Geberden versinnlichten Gefühlsausdruck ab. Derselbe ist an sich gar wohl dar-

stellbar und könnte mit grosser Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Sculptur gefährlicher als der Malerei, welche letztere durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechselung und neue Motivirung hineinbringen und das Auge beständig von Neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Sculptur an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie giebt dem Heiligen einen Putto bei, mit welchem er Conversation machen kann; sie lässt den Apostel heftig in seinem vorgestützten
a Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von Monnot, Le Gros u. A. in
b den Pfeilernischen des Laterans); Mocchi's S. Veronica (in S. Peter)
c läuft eilig mit ihrem Schweisstuch; Bernini's Engel auf Ponte S. Angelo cokettiren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten (der mit der Kreuzinschrift von B. eigenhändig ausgeführt); u. dgl. m. — Im Allgemeinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, welche sich besonders häufig nur versteckt wiederholen. Da macht sich z. B. ein
d inspirirtes Auffahren, wie aus einem Traum, bemerklich (Bernini's
e Statuen in S. M. del popolo, Cap. Chigi; in der Capella del voto des Domes von Siena etc.); ein eifriges Betheuern und Schwören (Bernini's
f Longin in S. Peter, auch mehrere der Ordensstifter in den Nischen
g der Hauptpfeiler daselbst; unter diesen ist der S. Ignatius Loyola, von Giuseppe Rusconi, durch tiefern Ausdruck und gediegenere Aus-
h führung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich schlecht der Beato Alessandro Sauli von Puget, in S. M. di Carignano zu Genua, u. a. m.) Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er seinen Heiligen als begeisterten Prediger darstellen kann. (S. Peter.) Sonst findet sich namentlich ein schwärmerisches Hinsinken oder Hinknieen, theils mit
i gesenktem Haupt (Legros, S. Aloys Gonzaga, im rechten Querschiff von S. Ignazio zu Rom), theils mit einem solchen Blick nach oben, dass man wenig mehr als Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt. (Eine
k Hauptstatue dieser Gattung, der silberne S. Ignatius von Legros, im linken Querschiff al Gesù, ist nur noch durch eine kupferversilberte
l Nachbildung vertreten.) Der S. Andreas des Duquesnoy, in S. Peter, welcher es beim blossen sehnsüchtigen Blick und Handgestus bewen-

den lässt, ist ohnediess auch durch Mässigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist denn die Vermischung dieses ekstatischen Ausdruckes mit einem je nach Umständen grässlichen körperlichen Leiden. Die grosse Lieblingsaufgabe, S. Sebastian, welcher nackt und dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von Puget (Kirche Carignano zu Genua, s. oben) in einer Weise gelöst, welche des rücksichtslosen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen (indem sie den bloss Gebundenen, noch nicht Durchschossenen abbildeten), oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier S. Sebastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das Stärkste aber bietet (ebenda) ein anderer Franzose, Claude David, in seinem S. Bartholomäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baumstamm gebunden, halb kniend, halb aufspringend mit schon halbgeschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam.

Also lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt — diess ist der Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes Interesse verlieh ihnen z. B. Bernini gern durch allzugrosse Bildung im Verhältniss zur Kleinheit der Nische (die erwähnten Statuen im Dom von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz consequent auch die Bildung der Attribute in demselben Verhältniss zur wirklichen Grösse wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem heil. Laurentius nur ein kleines Röstlein, der heil. Catharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiss man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muss Laurentius einen mannslangen Rost, Catharina ein Wagenrad mitbekommen; soviel gehört nothwendig mit zur Illusion.

Indess giebt es ein paar Heiligenfiguren, in welchen statt der so oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung

ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des XVII. Jahrh.,
a der H. Susanna des Duquesnoy in S. M. di Loretto zu Rom; sie deutet mit der Linken auf die Palme, welche sie in der Rechten hält und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder Houttons
b heiliger Bruno (S. M. degli Angeli in Rom, Eingang ins Hauptschiff); hier ist im Gegensatz zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demüthige, innige Carthäuser-Devotion ganz einfach dargestellt, welche gleichzeitig durch die Maler Stanzioni und Le Sueur
c einen unvergänglich schönen Ausdruck fand. Bernini's heil. Bibiana (in der gleichnamigen stets verschlossenen Kirche) soll wenigstens einen Anflug von ähnlichem einfachem Ernst haben.

Sodann giebt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in welchen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hieher gehörenden liegenden Statuen Bernini's zu seinen besten Werken zu
d zählen. So die selige Lodovica Albertoni (in S. Francesco a ripa zu Rom, hinten links), und der nach seinem Modell von Giorgini aus-
e geführte S. Sebastian (in S. Sebastiano, links). Endlich in S. Cecilia
f zu Rom (unter dem Hochaltar) die schöne, in der Art ihres Liegens rührende heil. Cäcilia des Stefano Maderna. Mehrere ähnliche Statuen in andern Kirchen.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, welche so grossen Werth auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, musste eine entschiedene Vorliebe für grosse Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höhern Liniengesetze gleichgültig waren neben dem Ausdruck der Wirklichkeit und des Momentes, so mussten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Capitel der mythischen Entführungsscenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühen Gruppe „Apoll und Daphne“ (S. 694, b) dasjenige Übermass des a
Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; ausserdem gehört sein Pluto (S. 694, a) hieher. Mit der Zeit geriethen solche Sujets in die Hände von Garten-Steinmetzen, und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, dass man das Anstössige völlig vergisst. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. Bologna wird man im XVII. und XVIII. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Theil schon die Rede gewesen (S. 396 u. f.). In derjenigen auf Piazza Navona (S. 694, c) strebt b
Bernini nach dem Ausdruck elementarischer Naturgewalten in Michelangelo's Sinne, allein statt eines blossen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachtheil, welchen die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. Bologna's Brunnen im Garten Boboli (S. 683, b) schätzen, welcher einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Bernini's Werk der mit unsäglicher Schlauheit arrangirte Naturfels ist.

Ebenso muss man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelo's Gräber in der Sacristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. Bernini selber begann die neue Reihe mit dem Grabmal Urbans VIII im Chor von S. Peter, c
und endete mit demjenigen Alexanders VII (über einer Thür seitwärts vom linken Querschiff); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leo's XI (von Algardi), Innocenz XI (von Monnot), Gregors XIII (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von Camillo Rusconi, das beste der Reihe), und Benedicts XIV (von Pietro Bracci), wozu noch dasjenige Benedicts XIII in der Minerva d
(ebenfalls von Bracci) und dasjenige Clemens XII im Lateran (Cap. e
Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knienden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im Übrigen aber wird die Nische, in welcher der Sarcophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf welcher Etwas vorgehen muss. Noch Gugl. della Porta

hatte seine „Klugheit“ und „Gerechtigkeit“ ruhig auf dem Sarcophag Pauls III lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer wie Michelangelo's Tag, Nacht und Dämmerungen [1]). Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist desshalb nicht mehr auf dem Sarcophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affect freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affectes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variiren sucht. — Die kirchliche Decenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, sodass an diesen Gräbern von S. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon Bernini — wenn ich nicht irre, zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheussliche Allegorie des Todes
a in Gestalt eines Skelettes vor; am Grabmal Urbans VIII schreibt dasselbe auf einen marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexanders VII hebt es die colossale Draperie von gelb und braun gefiecktem Marmor empor, unter welcher sich die Thür befindet. Leider fand gerade diese „Idee“ sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlass dieses Extremes ist von den Allegorien Einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulcralsculptur als wesentlichste Gedankenquelle betrachtet wurden; auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind eben so voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Über die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es sich nur, wesshalb sie uns bei den Berninesken so ganz besonders ungeniessbar erscheint?

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraction, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädicate, sind sie wesentlich prädicatlos

[1]) Die Grabtypen der Zwischenzeit siehe S. 669.

und vollends thatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, welche dasjenige empfinden was sie vorstellen, allein er muss diese Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barocksculptur sie unbedenklich in das momentane Thun und in einen Affect hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Geberden zu äussern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Styles, wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, auf einander losschlagen, so wirkt diess unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln ist den allegorischen Gestalten untersagt; die Kunst muss sich zufrieden geben, wenn sie ihnen nur ein wahres Sein verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine Autos sagramentales, wo fast lauter allegorische Personen handeln und welche doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, welche schon dem grossen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte und die uns für den Augenblick völlig mitreisst, während wir bei den Berninesken das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Sculptur dem Beschauer aufdringt was sie vorräthig hat. — Übrigens empfindet man bei Rubens bisweilen eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den Gruppen von Legros a und Teudon links und rechts von dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentirt. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als classisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Übelstand unterliegen dabei die weiblichen Allegorien des

Bösen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als hässliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Berninesken von selbst versteht, in Affect und Bewegung, im Niederstürzen, Fliehen u. s. w.
a Auf dem figurenreichen Hochaltar der Salute in Venedig (von Justus de Curt) sieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht", von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das hässlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewand. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Laster in männlicher Gestalt dargestellt. — Und dann kann überhaupt nur ein reiner Styl wahrhaft grossartige Allegorien des Bösen schaffen.

Allein auch die ruhigern, einzeln stehenden Allegorien unterliegen zunächst der manierirten Bildung alles Idealen. Unter zahllosen Bei-
b spielen heben wir die Statuen im Chor von S. M. Maddalena de Pazzi in Florenz hervor, weil sie mit besonderm Luxus gearbeitet sind: Montani's Religion, und Unschuld, und Spinazzi's Reue und Glaube; der letztere eine von den beliebten verschleierten Figuren in der Art der oben (S. 696, a) genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, errathen lässt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, dass eben nicht der Erste Beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den
c acht lächerlich manierirten Statuen klug zu werden, mit welchen Michele Ongaro die kostbare Capelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! (Ende d. l. Querschiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des XVII. Jahrh. erst recht nicht errathen. — Ein anderer Missbrauch, der alle Theilnahme für diese allegorischen Gebilde von vorn herein stört, ist die oben (S. 385 u. f.) gerügte Verschwendung derselben für decorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, welche beinahe der Freisculptur gleich kömmt. Denselben Schwindel, welchen man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas u. s. w., welche nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzo's

Geschmack (S. 390) höchst gefährlich balancirend sitzen. (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, 2. Cap. links.) Was uns a besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Prätension auf ein wirkliches Verhältniss zu dem Raume wo sie sich befinden, d. h. auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halsbrechenden Stelle. Für eine Statue des XIV. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Styl, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitzthürmchen sein mag, auf welchem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten sowohl in der plastischen als in der poetischen Rücksichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Anlass der Altargruppen weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freisculptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterstufe, der Wandsculptur (sit venia verbo) vermengt hatten, war schlechterdings Alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Styles rivalisirte man jetzt fast nur noch in „Ideen", d. h. in Einfällen und, wer seine Geschicklichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnissmedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über welcher oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervorquellen, oder es flattern grosse marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Bauschen die Motivirung erst zu errathen ist. Statt aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der Maria Sobieska im linken Seiten- b schiff von S. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von Pietro Bracci). — In Florenz ist die unter Foggini's Leitung decorirte c (1692 vollendete) Cap. Feroni in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berninesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabcapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur Eines Sarcophages bedurft; der Symmetrie zu Liebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem grossen bronzenen

Bildnissmedaillon) und die Schifffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke", ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort S. Franciscus, hier S. Dominicus; unter dem Kuppelrand schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über diess Alles ist doch Ein Styl ausgegossen und der Beschauer lässt sich wenigstens einen Augenblick täuschen als gehöre es zusammen. (Das
a Altarbild von Carlo Lotti.)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form grosser Wandarchitekturen von zwei Ordnungen bei, nur dass dieselben in noch viel colossalerm Massstab ausgeführt wurden. Das Figürliche concentrirt sich hier nicht zu einer allegorischen Sarcophaggruppe, sondern vertheilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten u. s. w. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Theil ganz abscheulichen Decorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, dass die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, welche die Sculpturen in Verding nahmen, sodass die elendesten Arbeiten des berninischen Styles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden
b müssen. Eine Ausnahme macht etwa das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Berninesken, Baratta, nebst andern Geringern in Anspruch nahm. (Unter den obern Statuen u. a. eine Dogaressa in vollem Costüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt auf erheiternde Weise das im
c linken Seitenschiff der Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser Barthel, gab ihnen zerrissene Hosen von weissem Marmor, durch deren Lücken die schwarzmarmornen Kniee hervorgucken; er hatte aber auch genug Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen thäte ihnen sonst zu wehe.

Von den Altargruppen sind zuerst die frei stehenden zu betrachten. Die beste welche mir vorgekommen ist, befindet sich in

der Crypta unter der Capella Corsini im Lateran zu Rom; es a
ist eine Pietà von Bernini. (? Sie fehlt im Verzeichniss seiner Werke bei Dominici.) Die delicate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Composition zu tadeln: im Übrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwerth den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie Bernini am gehörigen Ort seinen Styl zu bändigen und zu veredeln wusste, zeigt auch der Christus- b
leichnam in der Crypta des Domes von Capua.

Allein diess waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht Jeder war so naiv wie Algardi, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in c
zwei colossalen Figuren arbeitete; statt des Martyriums sucht man vielmehr durchgängig eine Glorie an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, welche die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine grossartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck — diese zu schaffen war das Jahrhundert nicht mehr angethan; der Inhalt des Altarwerkes musste ein anderer sein. Vor Allem musste der pathetische und ekstatische Ausdruck, welchen man die ganze Kirche hindurch in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variirt hatte, in der Altarsculptur consequenter Weise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Nothwendigkeit der Zuthaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben liesse, schmachtet sehnsüchtig auf Wolken empor, welche dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benützt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde Alles möglich. Es ist ergötzlich, den Wolkenstudien der damaligen Sculptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irriger Weise — nach dem Qualm von brennendem feuchtem Maisstroh u. dgl. modellirt zu haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegrup-

pen[1]) dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel
getragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefasst hatte, mit ge-
kreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Fall sogar oft
eher declamatorisch als ekstatisch. Oder der Kirchenheilige in einer
a Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, dass fast kein Haupt-
altar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von
Puget auf dem Hauptaltar der Kirche des Albergo de' Poveri, von
Domenico und Filippo Parodi und Andern auf den Altären von S.
b Maria di Castello, S. Pancrazio, S. Carlo etc. Das Auge hält sie von
Weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe ent-
ziffern. Die halbe Illusion, welche sie erreichen, steht im widerlich-
sten Missverhältniss zu der ganzen Illusion, nach welcher die Decken-
fresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen
lichten Chor; ausserdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung
zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten
eigentlich höchst colossal gebildet werden müssen. Danken wir gleich-
wohl dem Himmel, dass diess nicht geschehen ist. — Eine unterste
c Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite Ticciati's Altar-
gruppe im Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend
geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf welcher Johannes
d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke
quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise liess sich
das Übersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süss-
lich unwahren Formenbildung. — Auf dem Hochaltar der Jesuiten-
d kirche zu Venedig sieht man Christus und Gottvater sehr künstlich
balancirend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung ge-
tragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die
Engel auf dem Boden stehen zu lassen — sie schweben auf Marmor-
wolken.

Bei solchen Excessen mussten die Klügern auf den Gedanken kommen, dass es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzu-

[1]) Der berühmte jetztlebende amerikanische Bildhauer Crawford, der seine Figuren auch gerne schweben lässt, giebt dem Schweben eine Richtung seitwärts, vom Postament weg. Solches geschieht heut zu Tage in Rom, doch glücklicher Weise noch nicht für europäische Kunstfreunde.

geben, als ihre Gesetze noch länger mit Füssen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Princip zugestanden in vielen Altargruppen, welche nicht mehr frei hinter dem Altar stehen, sondern in einer **Nische** dergestalt angebracht sind, dass sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde componirt, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf welchen zerstreut Madonna, Engel, a S. Augustin und S. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knieen u. s. w. (Altar des rechten Querschiffes in S. Maria della consolazione in Genua, von Schiaffino um 1718.) Aus den hundert andern Gruppen dieser **Wandsculptur** heben wir nur noch zwei in Rom befindliche besonders hervor: die Wohlthätigkeit des heil. Augustin (Altar des b linken Querschiffes in S. Agostino), von dem Malteser Melchiorre Gafa, wegen der fleissigen Arbeit und eines Restes von Naivetät — und die berühmte **Verzückung der heil. Teresa** (im linken Querschiff c von S. M. della Vittoria), von Bernini. In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergisst man freilich alle blossen Stylfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Sculptur so wenig als die decorirende Malerei (S. 389), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus dem Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Einfassung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf Bernini's „**Catedra**“ (hinten im Chor von S. Peter) zu d verweisen, welche unten als Freigruppe der vier Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddecoration um ein Ovalfenster (Engelschaaren zwischen Wolken und Strahlen vertheilt) zu schliessen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine blosse Decoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden soliden Arbeit seiner eigenen frühern Zeit, dem Denkmal Urbans VIII, so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninischen Plastik seine eigenen Consequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten academischen Vorurtheile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu! Schon das Mittelalter, dann die realistischen florentinischen Bildner des XV. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdiess wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und einer Popularität geniessen, um welche man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stucco und Stein. Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu thun haben; die academische Kunst schloss kein Verhältniss mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Concurrenz mit jenen periodisch neu drapirten Wachspuppen, welche z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich doch ein schönes Talent in die bemalte Sculptur und leistet darin Vorzügliches. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, Maragliano, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in S. Peter. Man überliess ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in welcher er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloss malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Sculptoren in Marmor, die ihre Nischengruppen ähnlich bildeten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloss Holz (bei grössern Figuren von zusammengenieteten Blöcken), ohne Nachhülfe mit Stucco.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, welche in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im Kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden: nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiss und Liebe durchgeführt. Maragliano ist

bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere irgend einen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung passte hauptsächlich gut für Capuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Rahmen, Gitter etc. ausschliessen. Seine besten Altargruppen zu Genua: S. An- a
nunziata, Querschiff links; — S. Stefano, im Anbau; — S. Maria della b
Pace: im Chor eine grosse Assunta mit S. Franz und S. Bernardin, c
in der 2. Cap. rechts S. Franz der die Wundmale erhält, ausserdem linkes Querschiff und 2. Cap. links: (in der 3. Cap. rechts eine Gruppe desselben Styles von Pasquale Navone); — in Madonna delle Vigne, d
Cap. links neben dem Chor: ein Crucifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria und des Johannes; — Capuzinerkirche, e
Querschiff rechts. — U. a. a. O.

Nicht umsonst kam z. B. Legros in der Statue des heil. Stanislas f
Kostka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Sculpturen zu bemalen? ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Thon wird sie vollends immer fortdauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexico liefert (Costümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sicilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie Matera und B. Palermo gehabt.

Was kann das **Relief** in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem XV. Jahrh. seines einzig wahren Stylprincipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muss es jetzt, mit der manierirt-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachtheil sein. Überdiess kann man fragen, was eigentlich noch Relief heissen dürfe, seitdem die Gruppensculptur zu einer Wand- und Nischendecoration geworden? seitdem ganze Capellenwände mit Scenen von stark ausgeladenen lebensgrossen Stuccofiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. Algardi's Attila (S. g
Peter, Cap. Leo's des Grossen) „das grösste Relief der neuern Kunst";

es sollte eher eine Wandgruppe heissen. Übrigens ist Algardi, beiläufig gesagt, immer eines Blickes werth, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrig hat.

Nächst ihm ist der Bolognese Giuseppe Mazza insoweit einer der Bessern im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Composition die meisten übrigen Maler überragt. Ausser zahlreichen Ar-
a beiten in den Kirchen seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Cap. des rechten Seitenschiffes) in sechs grossen Bronzereliefs das Leben des heil. Dominicus geschildert; nimmt man die obern zwei Drittheile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Compositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen giebt es von Mazza Arbeiten in mehrern Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als Anderes aus dieser Zeit.

Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei grossen Altar-
b reliefs des Foggini in der Cap. Corsini im Carmine (Querschiff links). Süssliche Engelchen schieben die Wolken, auf welchen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtrelief sprengen die Besiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiscenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten
c der ganzen Richtung. — In Rom gewährt S. Peter (ausser dem genannten Relief Algardi's) noch in einer Anzahl kleinerer Sarcophagreliefs an den Grabmälern und in Bernini's Relief über dem Hauptportal eine Übersicht derjenigen Geschmacksvariationen, welche dann für die übrige Welt massgebend wurden. — Die Reliefs über den
d Apostelstatuen im Lateran sind von Algardi und seinen Zeitgenossen entworfen.

Um die Mitte des XVIII. Jahrh. beginnt der Styl sich etwas zu bessern; während die Auffassung im Ganzen noch dieselbe bleibt, hören die schlimmsten Excesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmälig auf. Das Raffiniren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 696, a) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Rafael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem

Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des Niccolò Traverso z. B. im Chor a des Angelo Custode aufgefallen.)

Das grosse Verdienst Canova's lag darin, dass er nicht bloss im Einzelnen anders stylisirte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens XIV (im linken Seitenschiff von SS. b Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloss für die Sculptur. Wie man immer vom absoluten Werth seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Welt.